

CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP

ISSN: 2305-7467

AÑO 12 / NÚMERO 19

**FICCIÓN AUDIOVISUAL EN
TIEMPOS DE MÚLTIPLES
PANTALLAS**



PUCP

CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP



CONEXIÓN

Año 12, n.º 19 (septiembre de 2023)

Director

Dr. Jorge Acevedo Rojas, Pontificia Universidad Católica del Perú

Editores temáticos:

Dra. Giuliana Cassano, Pontificia Universidad Católica del Perú

Dr. James A. Dettleff, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Guillermo Vásquez Fermi, Pontificia Universidad Católica del Perú

Coordinadora editorial

Mg. Nohelia Pasapera Tupiño, Pontificia Universidad Católica del Perú

Consejo Editorial

Dr. Gustavo Cimadevilla, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

Dr. Carlos Garatea Grau, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Dra. María Cristina Gobbi, UNESP - Bauru, Sao Paulo, Brasil

Dr. Jorge González Sánchez, Universidad Autónoma de México, México

Dra. Andrea Jiménez, University of Sheffield, Reino Unido

Dr. Gabriel Kaplún, Universidad de la República, Uruguay

Dra. María Cristina Mata, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dra. Jessica Retis, University of Arizona, Estados Unidos

Dr. Omar Rincón, Universidad de los Andes, Colombia

Dra. Marta Rizo, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Dr. Erick Torrico, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Dr. Silvio Waisbord, George Washington University, Estados Unidos

Corrección de estilo en español y supervisión de las correcciones

Raúl Montesinos Parrinello

Corrección de estilo en portugués e inglés

María R. Arias y el equipo de WordPal

Diseño de carátula y diagramación

Luis Amez Macedo y Alejandra Palomino Amez

Gestión editorial

Mariana Carlin Ronquillo

Gestión de visibilidad académica e indización

Ismael Canales Negrón

Asistencia técnica en OJS

Gustavo Ponce Estrada

Comité Asesor

Mg. Carla Colona Guadalupe, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Juan Gargurevich Regal, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Melisa Guevara Paredes, Pontificia Universidad Católica del Perú

Dr. Raúl Montesinos Parrinello, Pontificia Universidad Católica del Perú

Dra. Enequina Ortega Gutiérrez, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

Dr. Omar Pereyra Cáceres, Pontificia Universidad Católica del Perú

Portal de *Conexión*

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion>

Año 12, n.º 19 (septiembre de 2023)

Pontificia Universidad Católica del Perú



PUCP

Departamento Académico de Comunicaciones

Av. Universitaria, 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

conexion@pucp.pe

<http://departamento.pucp.edu.pe/comunicaciones/>

(511) 626-2000, anexo 5438

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N.º 2012-12911

ISSN: 2305-7467

E-ISSN: 2413-5437

CONTENIDO

Presentación

Giuliana Cassano, James A. Dettleff y Guillermo Vásquez Fermi 9

De amores y crímenes. Representaciones de clase y de género en las telenovelas policiales nocturnas chilenas

Lorena Antezana Barrios 15

El amor no tiene edad: la temática amorosa en las tres generaciones femeninas de la serie brasileña *3 Teresas*

Sílvia Góis Dantas 33

The *Telenovela* and the Representation of Black Women: A Study From the *Controlling Images* Analytical Category

Matheus Effgen Santos y Gabriela Santos Alves 53

¿Vencer los estereotipos? El discurso sobre las violencias de género en tres melodramas de Televisa: *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* y *Vencer el pasado*

Gabriela Gómez Rodríguez y Yarimis Méndez Pupo 81

¿Antes y después de Netflix? Mutaciones en la producción y narrativas de la ficción seriada en Argentina (2013-2022)

Mónica Kirchheimer y Ezequiel Rivero 105

Telenovela na era do <i>streaming</i> : inovações narrativas e questões de serialidade em <i>Todas as flores</i> , do Globoplay	
Simone Maria Rocha y Mariana De Almeida Ferreira	133
<hr/>	
Cronotopo, interdiscursividade e ressonâncias dialógicas na telenovela <i>A favorita</i>	
Daniela Jakubaszko	153
<hr/>	
Cronotopo e territorialidade: uma proposta de abordagem das relações de poder nas representações audiovisuais latino-americanas	
Rosana Mauro	181
<hr/>	
ENSAYO	
La representación sin estereotipos de los varones homosexuales en las redes sociales. Caso <i>¿Por qué no seguiste?</i>	
Alonso Rafael Silva Montero	197
<hr/>	

Los seres humanos gustamos de los relatos. Somos seres que narramos y escuchamos las narraciones de experiencias y vivencias, lo que, como indica Ankersmit (2010), se relaciona con la forma en que organizamos nuestra propia vida. Y los relatos audiovisuales nos atraen en mayor medida: nos entretienen y, a la vez, nos conectan con mundos y prácticas que se relacionan con nuestra existencia cotidiana; se convierten en parte de ella y establecen rutinas sociales.

Nos sentimos inmersos en las historias y personajes que nos aportan una experiencia. Esto nos genera una comprensión simultánea que permite sentir empatía con los demás al compartir sentimientos comunes y reconocibles generados por esos relatos, como indica Boyd (2009). En el audiovisual, los relatos de ficción están presentes desde sus orígenes: mientras la imagen en movimiento maravillaba por sus cualidades técnicas, también se hacía parte de la cotidianidad de las audiencias.

Pero las formas en que esas experiencias han sido ofrecidas a las personas han ido también modificándose con el tiempo, y el consumo ha cambiado tanto en sus espacios como en sus tecnologías y en sus tiempos. Estas variaciones han significado transformaciones profundas en las formas de producción, en las maneras de aproximarse a las personas, pero también en los propios relatos.

En esta edición de la revista *Conexión*, buscamos reunir trabajos que tengan como foco de interés las experiencias y modificaciones que la ficción audiovisual ha tenido con la llegada de su distribución en las diferentes plataformas de *streaming*. Este número desea aportar al entendimiento de cuáles son las tendencias de la ficción audiovisual a partir de la aparición de las plataformas, tanto en su producción y distribución como en su consumo. El Refaie (2012) indica que los seres humanos nos relacionamos con las narraciones audiovisuales tomándolas como maneras de expresar la realidad a través de sus representaciones, a pesar de que estas no son transparentes ni confiables. Y Jesús Martín-Barbero (1987/1993) propone que las diferentes narrativas median la experiencia en Latinoamérica con las distintas temporalidades en que vive nuestra sociedad.

Comprendiendo la ficción audiovisual como un campo cultural que permite que entendamos nuestro espacio en el mundo a través de las vivencias que nos son representadas, nos propusimos reunir en este número reflexiones sobre las modificaciones culturales que la ficción en *streaming* propone a partir de los relatos producidos para las plataformas, y los escenarios, controversias y contribuciones que las ficciones tradicionalmente producidas y exhibidas en un solo medio pueden encontrar ante este contexto. Del mismo modo, en este número temático nos preguntamos sobre las verdaderas posibilidades de la llegada de nuevos actores en la producción audiovisual, acerca de la viabilidad de nuevas oportunidades, temáticas, formas de representación que no encuentran espacio en la industria tradicional, y si estas aparecen y se observa una continuidad en estas nuevas formas.

Así, a través de ocho artículos y un ensayo, se exploran las particularidades de la representación femenina en la ficción televisiva de nuestra región, las transformaciones que las plataformas de *streaming* traen para la serialidad, y la articulación tiempo-espacio que ofrece el concepto *cronotopo* para los relatos audiovisuales en televisión. Para esto, se han congregado las miradas de profesionales de la investigación en comunicación en Latinoamérica, en su mayoría mujeres, quienes desarrollan un valioso aporte desde sus áreas de interés y alientan a acercarnos más al audiovisual realizado desde nuestros países.

Lorena Antezana brinda el estudio de las representaciones de género en tres telenovelas chilenas de éxito, todas ellas enmarcadas en una apuesta particular por el horario nocturno, que entremezclan las cualidades del melodrama con las del subgénero policial, diferenciándose de las producciones diurnas y vespertinas ofrecidas por la televisión en ese país. Desde un análisis que articula narratividad, televisualidad e interpretación hermenéutica, este trabajo se concentra en los resultados obtenidos desde el relato, los personajes, sus acciones y el conflicto. Todo ello nos permite conocer especialmente las continuidades, los cambios y los modelos femeninos planteados en estas ficciones destacadas.

El artículo que nos comparte Sílvia Góis Dantas aborda una exploración generacional del discurso verbal-visual sobre la temática amorosa en la serie brasileña *3 Teresas*. Para establecer cómo se construye lo femenino

desde las tres protagonistas —abuela, madre e hija—, esta investigación va de la mano con los estudios de género y generacionales, sin dejar de lado los aportes de los estudios del lenguaje y del análisis del discurso. Este trabajo desarrolla especialmente lo referido a las temáticas sobre relaciones afectivas, así como sobre sexo y sexualidad desde la perspectiva de cada uno de sus personajes principales.

Afianzando la importancia de la telenovela dentro de la televisión brasileña, Gabriela Santos Alves y Matheus Effgen Santos explicitan en su investigación cómo este tipo de ficción trae consigo la oportunidad de promover la representación de grupos sociales y las tensiones entre ellos al ser mostrados como parte de una misma nación. Este estudio hace énfasis en la representación de las mujeres negras en el caso de la telenovela *Amor de mãe*; analiza a las protagonistas para entender cuánto representan a este grupo étnico actualmente. Para este fin, se valen de la categoría *imágenes de control*, que permite establecer la opresión desde los diálogos y los aspectos visuales ligados a sus personajes.

Desde el otro gran polo de producción de ficción televisiva en nuestra región, Gabriela Gómez Rodríguez y Yarimis Méndez Pupo abordan la manifestación de la violencia de género en tres telenovelas mexicanas creadas especialmente para evidenciar este problema. A partir del análisis con perspectiva de género y sirviéndose del análisis crítico del discurso, las autoras exploran las especificidades de las cuatro protagonistas en cada una de las tres telenovelas que conforman esta investigación. Revelan el detalle de las violencias que inciden sobre ellas y el resultado de sus historias para descifrar si realmente ha habido un cambio en el discurso de la representación femenina en estos melodramas mexicanos.

Como parte de la incorporación de las plataformas de *streaming* al ecosistema de consumo audiovisual de los usuarios, el artículo presentado por Mónica Kirchheimer y Ezequiel Rivero explora las transformaciones que ha tenido la ficción televisiva argentina desde su narrativa y producción. Con una indagación concentrada en la última década y partiendo de datos cuantitativos, el trabajo de Kirchheimer y Rivero comparte un análisis del seriado en ese país; relaciona escenarios

de distinto tipo para establecer cómo y cuánto la ficción argentina se ha ido trasladando de su espacio por excelencia —la televisión abierta— al entorno ofrecido desde las plataformas globales.

Las propuestas locales de *streaming* también entran a competir en Brasil, por lo que Simone Maria Rocha y Mariana de Almeida Ferreira nos acercan al caso de la telenovela *Todas as flores*, la primera ficción brasileña con un guion elaborado exclusivamente para la plataforma local Globoplay. El análisis de las características narrativas y de serialidad de esta producción revela las constancias ligadas al relato melodramático clásico televisivo, pero también las apuestas por elaborar un nuevo ritmo, intensidad y complejidad en la narración para situarse como contenido dentro de una plataforma de *streaming*.

Daniela Jakubaszko se acerca a Bajtín para analizar el caso de la serie brasileña de televisión *A favorita*, teniendo en cuenta su emisión original a finales de la primera década del 2000 y su repetición en 2022. La autora articula los conceptos bajtinianos de *interdiscursividad*, *cronotopo* y *resonancias dialógicas* con estudios de narrativa transmedia y transfuncionalidades, buscando acercar la noción de *universo narrativo* a la del cronotopo. Desde este escenario de articulaciones diversas, esta investigación examina la ficción mencionada para encontrar aquellos factores resaltantes que permitieron su éxito entre crítica y audiencia.

Para el caso de su artículo, Rosana Mauro también emplea el concepto de *cronotopo* de Bajtín y lo relaciona con el de *territorialidad* para analizar ficciones audiovisuales latinoamericanas desde las relaciones de poder. Reconociendo la importancia cultural de la telenovela en nuestra región, se exploran las consideraciones de clase social, género y raza presentes en estos relatos, y se resaltan las tensiones entre lo público y lo privado, y entre naturaleza y civilización, dependiendo del relato.

Finalmente, el ensayo de Alonso Rafael Silva Montero nos presenta el caso de la serie web peruana *¿Por qué no seguiste?* y la representación diversa que hace esta ficción de los personajes varones homosexuales. Este trabajo rescata la importancia de tener producciones audiovisuales que cuenten con protagonistas gays, pero que, especialmente, los

representen sin estereotipos. Se resalta también el espacio de redes sociales en el que se exhibe la serie, que permite el intercambio entre seguidores que se identifican con los personajes y la trama, sin dejar de lado la problemática económica para desarrollar más producciones de este tipo.

Estos son los textos que, desde lugares de enunciación diversos, nos muestran este momento particular de transformaciones en cuanto a lo tecnológico, pero también en torno a la representación y las vinculaciones con el espacio y tiempo de las ficciones. Nos señalan también los retos y las oportunidades que aparecen en momentos de cambio, y cómo los escenarios del audiovisual van asentándose, vinculándose y ofreciendo a su vez, a un nuevo escenario de audiencias fragmentadas y diversas, ese gusto por los relatos que mencionaba Ankersmit (2010).

Giuliana Cassano, James A. Dettleff y Guillermo Vásquez Fermi
Pontificia Universidad Católica del Perú

REFERENCIAS

- Ankersmit, F. (2010). Truth in history and literature. *Narrative*, 18(1), 29-50. <https://doi.org/10.1353/nar.0.0039>
- Boyd, B. (2009). *On the origin of stories: Evolution, cognition, and fiction*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- El Refaie, E. (2012). *Autobiographical comics: Life writing in pictures*. University Press of Mississippi.
- Martín-Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (5.^a ed.). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1987)

De amores y crímenes. Representaciones de clase y de género en las telenovelas policiales nocturnas chilenas

Of loves and Crimes. Class and Gender Representations in Chilean Nocturnal Police Telenovelas

LORENA ANTEZANA BARRIOS

Doctora en Información y Comunicación por la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Periodista y magíster en Comunicación Social por la Universidad de Chile. Es profesora asociada de la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Su investigación se relaciona con los estudios sobre televisión, específicamente en torno a la recepción y consumo crítico de medios. Actualmente, dirige el proyecto Fondecyt Regular N.º 1200108 y es directora del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad – NITS Chile.

De amores y crímenes. Representaciones de clase y de género en las telenovelas policiales nocturnas chilenas¹

Of loves and Crimes. Class and Gender Representations in Chilean Nocturnal Police Telenovelas

Lorena Antezana Barrios

Facultad de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Chile

lantezana@uchile.cl (<https://orcid.org/0000-0003-3195-3325>)

Recibido: 07-05-2023 / Aceptado: 17-07-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.001>

RESUMEN

A partir del análisis narrativo, televisual y hermenéutico de tres exitosas telenovelas nocturnas chilenas del subgénero policial —*Alguien te mira* (Rencoret, 2007), *¿Dónde está Elisa?* (Demicheli y Campos, 2009) y *El laberinto de Alicia* (Demicheli y Aguirre, 2011)—, este artículo se pregunta por las representaciones de género que ofrecen estos relatos. Los resultados indican que estas telenovelas son un producto híbrido que combina el melodrama clásico con el relato policial. A diferencia de las producciones diurnas y vespertinas, los protagonistas aquí son de la clase alta; y el relato es ágil y dinámico, y juega con el secreto y el suspenso. Sin embargo, en una lectura de género, puede verse que, aunque las mujeres son presentadas inicialmente como autónomas, independientes y empoderadas, finalmente terminan cumpliendo un rol clásico: el de madres.

ABSTRACT

Based on the narrative, televisual and hermeneutical analysis of three successful Chilean night-time soap operas of the police subgenre, *Alguien te mira* (Rencoret, 2007), *¿Dónde está Elisa?* (Demicheli & Campos, 2009) and *El laberinto de Alicia* (Demicheli & Aguirre, 2011), this article wonders about the gender representations that these stories offer us. The results indicate that these soap operas are a hybrid product that combines classic melodrama with detective story. Unlike daytime and evening productions, the protagonists here are from the upper class, the story is fast-paced and dynamic, and plays with secrecy and suspense. However, in a gender reading, it can be seen that, although women are initially presented as autonomous, independent and empowered, they finally end up fulfilling a classic role: that of mothers.

¹Este texto presenta resultados de la investigación Formación de Audiencias Ciudadanas: Adolescentes y Telenovelas en Tiempos de Intolerancia (ANID / Fondecyt Regular / N.° 1200108).

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Televisión, telenovela, melodrama, nocturnas, policial, Chile / television, telenovela, melodrama, nightly, police, Chile

El amor romántico siempre ha estado vinculado con las parejas protagónicas de las telenovelas que, después de múltiples conflictos y problemas, lograban terminar juntas. Aunque esta trama narrativa es la clásica y la que en alguna medida define a este tipo de narraciones, las nuevas producciones van cambiando este modelo.

Es el caso de las telenovelas² nocturnas que, a partir de 2004, se empezaron a producir en Chile para este horario y que conquistaron rápidamente a audiencias más jóvenes, a hombres y a segmentos económicos más altos que los que usualmente consumen este tipo de productos audiovisuales. Televisión Nacional de Chile (TVN) fue el primer canal que incursionó en estas producciones con *Ídolos*, telenovela que llegó a revolucionar la pantalla local al ser cuestionada por su alto contenido erótico y por poner en escena temas nuevos para la televisión abierta de la época («Teleserie «Ídolos» aumenta el contenido erótico», 2004). La estrategia de esta primera telenovela nocturna fue *mostrar todo al chancho* (Figueroa Roble-

do, 2014), lo que rindió frutos, ya que la producción logró marcar 16.2 puntos de *rating*³ promedio; de este modo, dio inicio a una serie de telenovelas exitosas.

TVN siguió produciendo telenovelas para esta franja horaria y creó más de una decena que —excepto por un par de producciones de época— se centraron mayoritariamente en temáticas vinculadas con el acontecer noticioso nacional. Así, estas producciones nocturnas abordaron los abusos sexuales al interior de la Iglesia, la desaparición de personas, la corrupción del poder, el consumo y tráfico de drogas, entre otras. Vincular la contingencia noticiosa de manera tan evidente, en un formato que combina lo melodramático con lo policial, fue la veta que explotó este canal y que le significó la clave del éxito en términos de audiencia durante bastante tiempo.

Aunque la telenovela policial ha sido, prácticamente desde sus inicios, un género siempre presente en la programación de la televisión chilena, con producciones icónicas como *La madrastra* (Miranda y Larenas, 1981) y *La invitación* (Soto, 1987), del año 2000 en adelante este tipo de temáticas «se convierten en el eje central de las telenovelas exitosas», según el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (Julio *et al.*, 2016, p. 212).

²El término coloquial utilizado en Chile para referirse a esta producción es *teleseries*, nombre que se le daba a las producciones ficcionales seriadas del inicio de la producción local.

³El sistema de medición de audiencia que se utiliza en Chile, People Meter, es denominado *rating* y se mide en puntos: un punto de *rating* equivale a 63 180 televidentes.

Por otro lado, estas temáticas están en la base de las producciones locales que llegan a las plataformas de *streaming* globales y se han convertido en un producto de exportación.

Este texto, a partir del análisis de tres de las producciones nocturnas policiales iniciales de TVN de alto *rating* —*Alguien te mira* (Rencoret, 2007), *Dónde está Elisa* (Demicheli y Campos, 2009) y *El laberinto de Alicia* (Demicheli y Aguirre, 2011)—, plantea las siguientes preguntas: ¿qué representaciones de género ofrecen estos relatos policiales? ¿Existen continuidades? ¿Se evidencian cambios? ¿Qué modelos femeninos se están retratando?

Alguien te mira (Rencoret, 2007) es la primera telenovela policial nocturna y su temática central estuvo relacionada con dos casos: el del asesino serial conocido como el Psicópata de Alto Hospicio, responsable del asesinato de 12 jóvenes mujeres en el norte de Chile a fines de la década de los noventa, y del descuartizamiento de Hans Pozo en el año 2006, cuyo cuerpo fue encontrado despedazado alrededor de Puente Alto, en Santiago (*Hans Pozo es el nombre*, 2006). A lo largo de sus 78 capítulos, su promedio de *rating* fue de 21.4 puntos y alcanzó un pico de 51 puntos en su capítulo final.

Por su parte, *¿Dónde está Elisa?* (Demicheli y Campos, 2009) se inspiró en la desaparición, el 29 de agosto de 2008, de Mariana Sepúlveda, una joven estudian-

te a quien se le perdió el rastro cuando se dirigía al colegio Pitágoras, en Conchalí, Santiago. Además, se consideró el sobreesimio del caso Matute Johns de mayo de 2008 y la desaparición de Madeleine McCann (Águila, 2008). En sus 112 capítulos, tuvo un *rating* promedio de 34.7 puntos, y 51 y 56 puntos en sus dos últimos episodios, respectivamente.

El laberinto de Alicia (Demicheli y Aguirre, 2011) se relaciona con el Caso Karadima, en el que un sacerdote de la parroquia El Bosque, en Santiago, fue acusado de abuso sexual a menores de edad y jóvenes de la comunidad donde ejercía su sacerdocio (*Denunciantes de padre Karadima revelan detalles*, 2010). Se basó también en lo ocurrido en Alemania en el año 2010, cuando el país fue estremecido por una serie de denuncias de abuso sexual a niños y jóvenes cometido por sacerdotes de iglesias católicas. Fueron 111 capítulos con un promedio de 20.6 puntos de *rating* y un pico de 29.3 puntos en la última emisión.

En cuanto a la metodología, se visionaron las tres telenovelas tomando notas acerca de personajes, tramas y televisividad en un «diario de recepción» (Franco Miguez, 2012, p. 80). Se abordó la estrategia de comunicabilidad (Martín-Barbero, 1987/1993), que, más allá de la ficha técnica, permite destacar aspectos relacionados con las condiciones de producción, y se realizó un análisis articulado en tres grandes áreas: narratividad, te-

levisualidad, y síntesis o interpretación hermenéutica. Este texto se centra en los resultados obtenidos en el análisis narrativo, en los personajes, en sus acciones y en el conflicto (Galán Fajardo, 2006).

Antecedentes y discusión bibliográfica

Las transmisiones televisivas diarias en Chile se iniciaron en 1964, con un 40 % de la programación conformada por programas envasados, fundamentalmente series estadounidenses (Hurtado, 1989). Las primeras telenovelas empezaron a emitirse en las pantallas nacionales a fines de la década de los sesenta y eran de origen argentino, brasileño y venezolano. La producción nacional de ficción se desarrolló de manera continua a finales de la década de los ochenta, cuando surgieron áreas dramáticas en los dos principales canales de la época: Canal 13 —canal privado y universitario— y TVN —único canal con un directorio público en el país, aunque se debe autofinanciar, al igual que todos los demás canales—. Este equilibrio se rompió definitivamente a partir de 2014, año en que el canal privado Mega adquirió la primera telenovela turca emitida en la región, con lo que logró imponerse y derrotar a ambos canales de producción emblemática. Hoy, en 2023, las áreas dramáticas de los canales pioneros han sido desmanteladas, y directores, actores y guionistas de gran

experiencia integran las áreas dramáticas de Mega y de Chilevisión.

En la década de los noventa, el formato de la telenovela tuvo un cambio radical a partir de «la adscripción general al denominado formato brasileño» (Santa Cruz Achurra, 2003, p. 40). Así, las producciones locales complejizaron sus tramas y subtramas, realizaron grabaciones exteriores, mezclaron géneros, e incorporaron distintos textos: literarios, periodísticos y cinematográficos. A nivel televisual, rompieron la linealidad narrativa gracias al uso del montaje paralelo y construyeron personajes más complejos, con mayores matices, que responden, más bien, a lo que Fuenzalida (2011) ha denominado *tipos sociales*; todo ello las alejaba del formato clásico⁴.

En cuanto a las telenovelas nocturnas, de 2004 y hasta 2021 se presentaron 46 títulos. Gran parte de estas producciones se concentraron en dos grandes tipos de géneros: las comedias (17) y los dramas (29) —en este último grupo está ubicado el subgénero policial—.

A nivel televisivo, este subgénero se gestó con fuerza en la década de los ochenta y se consolidó con programas icónicos como *Miami Vice* (Mann, 1984-1990), *Policías de Nueva York* (Bochco et al., 1993-2005), *La ley y el orden: unidad de*

⁴Es decir, de una historia de amor que debe superar obstáculos de distinta naturaleza para que la pareja protagonista se junte al final. Este formato clásico cuenta con personajes polarizados: los buenos son los protagonistas; los malos, los antagonistas o villanos. Estos últimos son castigados al final.

víctimas *especiales* (Wolf *et al.*, 1999-presente), la franquicia *C. S. I.* —creada por Anthony E. Zuiker y exhibida desde el año 2000 hasta hoy—, entre otros. De estos programas, las telenovelas rescatan las características básicas de su estructura: la ejecución de un crimen, las personas afectadas, un responsable o delincuente, y un detective que busca revelar la identidad del antagonista y descubrir la verdad a toda costa. En Latinoamérica, el subgénero policial tiene, además, un vínculo estrecho con las condiciones sociales y políticas de cada país (Vásquez Mejías, 2016a). En el caso chileno, los principales exponentes de la novela negra —Díaz Eterovic, Roberto Ampuero, Luis Sepúlveda, entre otros— intentan realizar una radiografía crítica de la sociedad actual y mostrar el desencanto con los proyectos políticos, así como las condiciones de vida de quienes viven al margen y sufriendo la soledad (Franken Kurzen, 2003).

Componentes importantes de las telenovelas nocturnas de este subgénero son el *suspense* y el secreto. El primero, que «se caracteriza por sostener un ritmo frenético, acción frecuente y héroes ingeniosos que deben luchar en contra de enemigos bien preparados» (Trejo, 2011, como se citó en Vásquez Mejías, 2016b, p. 437), constituye una disposición narrativa que hace de cada episodio una unidad de relato capaz de despertar y sostener la curiosidad y el interés del telespectador, pues la información suministrada por el capítulo abre a su vez tal cantidad

de interrogantes que dispara el deseo de ver el siguiente episodio (Martín-Barbero, 2002). Por su parte, el secreto aparece fundamentalmente como una estrategia de producción de un efecto: la sorpresa de la revelación, la cual está vinculada con el reconocimiento de la identidad de los personajes. De esta manera, gran parte de la trama narrativa de estas telenovelas se desarrolla entre lo que se oculta y lo que se revela (Escudero, 1997).

En este subgénero, como afirma Pablo Illanes, guionista de *Alguien te mira*, «el gran motor de la historia es resolver varias interrogantes. Primero, ¿por qué mata(n)?; segundo ¿cómo actúa y cómo acecha a sus víctimas? Y, por supuesto, ¿cómo sería atrapado(a)? (si es atrapado)» (Núñez, 2007, párr. 8). Con una estructura más compleja que la utilizada en las telenovelas diurnas y vespertinas, las nocturnas actualizan el melodrama nutriéndolo de un modelo realista que incorpora al relato conflictos y cambios sociales tomados de la vida cotidiana, con personajes más densos que desarrollan y enriquecen las tramas secundarias (Borkosky, 2016).

Tradicionalmente, el melodrama ha plasmado sus personajes femeninos como víctimas de hombres inescrupulosos, víctimas que requieren de la ayuda de un héroe que las salve. No obstante, en las telenovelas nocturnas, existe una tendencia a alejarse de ese patrón: presentan a las protagonistas como más valientes. Las

mujeres, entonces, ya no son representadas tan solo como vírgenes y bondadosas, sino como seres humanos compuestos de matices que fluctúan entre el bien y el mal, la pasividad y la acción, el amor y el odio. Esto no evita que sigan utilizándose algunos estereotipos vinculados con las buenas y malas mujeres: las primeras, mujeres-madres, cuidadoras dedicadas a sus familias; las segundas, mujeres fatales, que se dejan llevar por sus pasiones, liberales y desinhibidas.

El eje de la intriga

Las tres telenovelas analizadas presentan varias similitudes, no solo en la composición de sus guionistas y del equipo productor, sino también por la forma en la que se cuenta la historia. De esta manera, la acción representada y la acción narrada constituyen los factores estructurantes del relato, y su disposición determina una sintaxis textual que confiere a cada narración un diseño e, incluso, un estilo narrativo que puede asociarse a épocas o tendencias estéticas (Borkosky, 2016). En los tres casos, los relatos son contemporáneos, urbanos y centrados en la clase alta de la sociedad, y muestran, por lo tanto, una forma y un estilo de vida vinculados con ese segmento.

En *Alguien te mira*, se presenta la reunión de cuatro amigos que se reencuentran después de 15 años en un evento que será el escenario del crimen de una mujer de la alta sociedad. Este será el tercer crimen

cometido en la ciudad con ese *modus operandi* —un corte profundo y directo que arrebató el corazón—, lo que desata la investigación.

En *¿Dónde está Elisa?*, la tragedia se desencadena cuando Elisa Correa, la hija adolescente de una familia adinerada que celebra un cumpleaños en la playa, desaparece misteriosamente de una discoteca local. Con la investigación, se develan delicados secretos familiares, y el equilibrio y bienestar de la familia se destruye por completo.

En *El laberinto de Alicia*, a partir de evidencias de abuso sexual a niños y niñas de un colegio privado, la orientadora del establecimiento, quien había desbaratado años antes una red de pederastas, comienza una investigación propia que tendrá consecuencias en su entorno cercano.

En estos tres casos, el eje de la intriga es de naturaleza policial —a partir de un hecho delictual— y se desencadena en el primer capítulo. En *Alguien te mira*, los crímenes son el feminicidio, el secuestro y la violencia contra la mujer —física, psicológica y sexual—; en *¿Dónde está Elisa?*, se presentan un secuestro, múltiples asesinatos y violencia de género —física y psicológica—; en *El Laberinto de Alicia*, se abordan la pedofilia, el asesinato y el secuestro.

El segundo capítulo da pie al inicio de la investigación policial. Ahí conocemos

al investigador o la investigadora que estará a cargo y, en paralelo, a uno/a o varios/as protagonistas —también sospechosos— que empiezan sus propias indagaciones. En el tercer capítulo, se desarrollan las intrigas secundarias vinculadas con los/las protagonistas, que dejan al descubierto deudas pendientes del pasado, secretos, relaciones conflictivas y traumas infantiles.

Los lugares en los que prioritariamente se desarrolla la trama son los hogares de los/las protagonistas, donde observamos su modo de vida privilegiado; sus ambientes de trabajo; las dependencias vinculadas con la investigación policial; y el espacio en el que se cometen los crímenes. Se plantea, así, un universo narrativo bastante acotado y cerrado.

Las características de los personajes

En general, el análisis de los personajes requiere considerar acciones, atributos, y códigos o convenciones vigentes en el mundo representado. Desde allí, podemos diferenciar el estatuto que cada personaje tiene en la historia (Borskosky, 2016) y comprenderlos como parte de una historia policial, lo que supone atribuirles roles vinculados con el desarrollo de este tipo particular de intriga. Por lo tanto, además de protagonistas —héroes— y antagonistas —villanos—, tenemos a víctimas, detectives/investigadores y victimarios.

La temática central de las telenovelas analizadas gira en torno a un crimen que afecta de una u otra forma a los personajes principales y que se busca resolver. Si bien estos crímenes son diferentes en cada telenovela, las víctimas son casi siempre mujeres o niñas/os. Esta elección responde al ordenamiento tradicional de género, que entiende a las mujeres como sujetos frágiles a los que hay que proteger y defender.

En *Alguien te mira*, las víctimas son mujeres independientes de la alta sociedad. La mujer que es asesinada en el primer capítulo es la *socialité* María Gracia Carpenter. En *¿Dónde está Elisa?*, la adolescente Elisa Domínguez es secuestrada, mientras que en *El laberinto de Alicia* son las niñas Valentina Andrade, Dominga Inostroza y otros niños los que son víctimas de abusos. En estas telenovelas, todas las víctimas son parte de la alta sociedad y los crímenes son cometidos en los espacios públicos en los que solían realizar sus actividades cotidianas. De esta manera, concebir el espacio público como peligroso para mujeres y niños las obliga a volver a depender de otros para su protección y a replegarse a la esfera doméstica.

La protagonista —madre/«investigadora»— suele ser una mujer ingenua que, al ser afectada por la tragedia, inicia una búsqueda propia siguiendo los rastros o pistas que le permitan dar con la persona responsable del crimen. En reiteradas ocasiones, sufre de colapsos o se cues-

tiona a sí misma al no obtener las respuestas que espera, característica que la hace parecer insegura. Así, se convierten en víctimas indirectas perfectas, incapaces de ver el peligro en el que realmente se encuentran. En estas tres telenovelas, las protagonistas son interpretadas por la misma actriz, Sigrid Alegría. Ella es Piedad Estévez en *Alguien te mira*, Francisca Correa en *¿Dónde está Elisa?* y Alicia Molinares en *El laberinto de Alicia*. En la mayoría de los casos, se involucra —o involucró— románticamente con el asesino —como en *El laberinto de Alicia* o en *Alguien te mira*— o con el detective —en *¿Dónde está Elisa?* y en *El laberinto de Alicia*—. En el primer caso, los personajes masculinos pueden obsesionarse buscando el amor de la protagonista y, en el segundo, estos se pueden ver afectados por ella, lo que disminuye su eficacia durante la investigación, pues cometen errores. Es interesante que las protagonistas son, sobre todo, madres antes que mujeres. Sus hijos son el centro y motor de sus vidas y para buscarlos o protegerlos sacarán fuerza, se armarán de valor y enfrentarán lo que sea. Sus roles de cuidadoras se imponen por sobre otros papeles y funciones.

El antagonista —villano— es quien comete los crímenes, siembra pistas falsas e incrimina a otras personas de su entorno. Se trata, en todos los casos, de un hombre adulto, galán y seductor, totalmente consciente de su accionar, y que presenta alguna patología mental o un trauma de

infancia bajo el cual se justifica. Son personas manipuladoras que constantemente desvían la atención desde ellos hacia otros personajes y siempre están dispuestos a todo con tal de mantener sus secretos. Son parte del círculo íntimo de la protagonista y de las víctimas, quienes son amigos o parientes. Es Julián García, amigo cercano y pareja, en *Alguien te mira*; Bruno Alberti, tío y cuñado, en *¿Dónde está Elisa?*; y Esteban Donoso, amigo cercano y tío, en *El laberinto de Alicia*.

El/la detective —héroe/heroína— generalmente es representado por un hombre adulto que tiene experiencia investigando crímenes. Es el caso del comisario Rivas en *¿Dónde está Elisa?* y de Manuel Inostroza en *El laberinto de Alicia*. La excepción es la detective Zanetti de *Alguien te mira*, pero ella es asesinada y reemplazada por un hombre que concluye las pesquisas. Los detectives se caracterizan por ser serios, rudos, en ciertas ocasiones violentos y, por sobre todo, perseverantes; no descansarán hasta cerrar el caso. A ellos no les importa el pago o el dinero, sino que buscan que se cumpla la ley: son los justicieros. Son también personajes atormentados por su pasado, muy en la línea de los detectives de la novela policial chilena.

Aparece en estas telenovelas un personaje femenino particular que podría ser denominado *la vengadora*. Se trata de una mujer adulta, acostumbrada a tener el control de su vida, familia y trabajo; por

lo tanto, el hecho de perder ese poder la aterra y la perturba de tal forma que se la ve constantemente gritando. Suele haber un contraste entre sus reacciones iniciales y las finales. En efecto, pasan de ser personas calmadas, metódicas y serias a ser personas pasionales, histéricas, que actúan sin pensar en las consecuencias de sus acciones. Algunas se convierten en asesinas —como Consuelo Domínguez en *¿Dónde está Elisa?* y Sofía Donoso en *El laberinto de Alicia*— o víctimas —como Tatiana Wood en *Alguien te mira*—. Este es un tipo de personaje interesante, característico del melodrama, que se transforma en el desarrollo de la trama y cambia al final. Esta característica pasional y cambiante de este tipo de personajes reproduce el estereotipo de la mujer «histérica», víctima de sus emociones y de la «loca» desequilibrada que actúa de manera irracional.

En las tres telenovelas, se construye a la protagonista como noble, al antagonista como manipulador, al detective como profesional y cercano, y el elemento explosivo —no solo como rasgo de su personalidad, sino también como parte del desenlace de la historia— es una mujer cercana a la protagonista, al antagonista y a la víctima. Vemos, así, un mundo marcadamente bipolar, donde los personajes que encarnan el bien son acosados por los malvados y se sumen en la desgracia, por lo que deben luchar para obtener la felicidad (Mazziotti, 2006) y la verdad —y, a veces, la justicia—.

Los personajes secundarios comparan características similares. Se trata de miembros de grupos cerrados de amistades de la infancia y parientes. La trama suele girar en torno a no más de cuatro familias, las cuales tienen al hombre como jefe de hogar, y, dado que pertenecen a la clase alta, disfrutan de diversos lujos y posibilidades para disponer del dinero, tiempo o de otros recursos para avanzar con las investigaciones. Nuevamente, se trata de una estructura y un orden de género tradicionales.

La resolución de los nudos

En las tres telenovelas, la estructura básica de la intriga responde a los siguientes criterios: se comete un crimen; la víctima es cercana a la protagonista, que busca la verdad; el antagonista que comete el o los crímenes es también cercano a la víctima y a la protagonista; y el detective busca resolver el caso y está vinculado —o se vincula en el desarrollo de la historia— sentimentalmente con la protagonista.

El secreto y el *suspense* son un ingrediente esencial en estas telenovelas. Durante la primera parte de la historia, todos/as los/as protagonistas y los personajes centrales son sospechosos/as, pues se desconoce la identidad de quien es responsable del crimen, secreto que nos es revelado —únicamente a la teleaudiencia— casi a la mitad de la historia —en el capítulo 44 de *Alguien te mira*, en el 52 de *¿Dónde*

está Elisa? y en el 49 de *El laberinto de Elisa*—. De allí en adelante, nos hacen cómplices del criminal, pues nosotros sabemos algo que los personajes desconocen, pero no sabemos cuándo ni cómo será atrapado/a el/la asesino/a, ni qué otros crímenes cometerá.

El capítulo final será el momento en que quien es culpable será aprehendido/a y castigado/a con la cárcel o la muerte por sus crímenes. Además, conocemos las motivaciones y el secreto que están en el origen de sus traumas, que serían el factor desencadenante de sus acciones violentas. La enfermedad mental como motivo melodramático es bastante recurrente en las telenovelas clásicas. Casi siempre la maldad solo puede ser justificada desde el desequilibrio y las psicopatías. Enfermedad mental, trauma y venganza se constituyen, de acuerdo con Vásquez Mejías (2016b), en los tres motivos melodramáticos del actuar del asesino.

Asimismo, no es la justicia la que repara el daño causado, sino, más bien, la venganza a manos de una persona cercana a la(s) víctima(s). En ese sentido, aunque ya sabemos quién es el asesino y, como telespectadores/as, hemos visto cómo se va cerrando el círculo, el final es inesperado y sorprendente.

En *Alguien te mira*, la telenovela termina en el momento en el que se descubre el cuerpo sin vida de Tatiana Wood en la piscina de su casa. Julián le revela a

Piedad —la protagonista— que él es el Cazador, mientras que la policía continúa sospechando de Rodrigo. Cuando la policía finalmente se da cuenta de que el asesino es Julián, intenta evitar que mate a Piedad y escape. Julián intenta quemar a Rodrigo en el interior de su guarida, pero este alcanza a ser rescatado. Al final, Benjamín, esposo de Tatiana, mata a Julián a balazos.

En *¿Dónde está Elisa?*, la telenovela termina cuando la policía descubre que Bruno secuestró a Elisa, pero luego se sabe que Consuelo —su esposa y tía de Elisa— la asesinó, además de matar también a otra mujer, Juanita, y al mismo Bruno. La policía atrapa a Consuelo y es sentenciada a cadena máxima sin beneficios.

En *El laberinto de Alicia*, la telenovela termina con el descubrimiento de Carlitos/Esteban, pues Valentina —la víctima que permite empezar la investigación— revela su nombre verdadero. Una vez descubierto, Esteban intenta asesinar a Alicia —la protagonista— y, al no poder lograrlo, trata de secuestrar a Dominga —hija de Alicia—, pero Manuel —el detective y padre de la niña— lo rodea con un gran equipo policial. Sofía, su hermana, lo engaña y le hace creer que ella lo salvará. Esteban deja ir a la niña y huye con Sofía en un auto, donde ella lo droga. Cuando despierta, Sofía lo encara y castra en el mismo subterráneo donde abusó de su hija —Valentina—, y muere desangrado a los pocos minutos.

En las tres telenovelas, el castigo o sanción del asesino se resuelve porque una mujer que en general es buena termina haciendo algo inesperado y malo. En el caso de *Alguien te mira*, Tatiana, para vengarse de su marido, que le había sido infiel, se acuesta con Julián, quien la asesina y luego muere a manos de Benjamín, su amigo y esposo de Tatiana. En *¿Dónde está Elisa?*, es Consuelo Domínguez, tía de Elisa, quien mata al secuestrador, a su marido Bruno y a la propia Elisa. Y, por último, en *El laberinto de Alicia*, el pedófilo Esteban, alias Carlitos, muere a manos de su hermana.

Así, la venganza y el despecho parecen ser los móviles de estas mujeres que directa o indirectamente causan la muerte del antagonista. A diferencia de la frialdad y premeditación del asesino/abusador, los crímenes cometidos por estas mujeres son pasionales e impulsivos. Todas reciben un castigo por ello: la cárcel, en el caso de Sofia en *El laberinto de Alicia* y en el de Consuelo en *¿Dónde está Elisa?*; o la muerte, en el de Tatiana en *Alguien te mira*.

En todos los casos, las cosas vuelven a la normalidad y las distintas familias se organizan de una nueva forma prescindiendo de quienes, muertos o en la cárcel, ya no están. De esta manera, el orden vuelve a imperar y la tragedia queda encapsulada como un hecho anómalo que ya fue controlado, como un caso que se cierra.

Las moralejas, recomendaciones y enseñanzas que dejan estas producciones, implícita o explícitamente, se podrían resumir en lo siguiente: (1) la desgracia puede suceder en cualquier tipo de familia, sin importar su situación socioeconómica y cultural, y, dado que las personas —en este caso, hombres— que cometen los crímenes son parte del círculo íntimo de las víctimas, es necesario extremar las precauciones para cuidar a los y las más débiles —mujeres y niños—; (2) la justicia tarda, pero llega y los villanos son castigados al final, generalmente con la muerte; (3) el amor de madre es el sentimiento más importante para una mujer.

Conclusiones

A partir del análisis realizado, en estas tres producciones audiovisuales se puede reconocer una fórmula narrativa que combina la herencia melodramática de la telenovela con el relato policial desarrollado en el cine y las series. Esto genera un producto híbrido (Sánchez Vilela, 2020) que permite el reconocimiento de las claves narrativas con las que está construida y su actualización, que gana en calidad al incorporar elementos propios del cine y las series, como las escenas de persecución, la agilidad del relato —al disminuir casi por completo la repetición y la redundancia—, el manejo del suspenso, la calidad actoral determinada por la elección de actores y actrices, la filmación en exteriores, entre otros aspectos estilísticos.

Así, la fórmula narrativa propuesta para este tipo de telenovelas es la de un relato que responde principalmente a los lineamientos del subgénero policial: se produce un crimen, que desata la investigación y el posterior descubrimiento del asesino —y sus motivos— para terminar con la búsqueda de justicia y reparación. Esta última opción, que es alternativa en el relato cinematográfico o serial, es necesaria en el de la telenovela, pues permite tratar de alcanzar la vuelta al orden y algo parecido al final feliz.

El melodrama está presente en distintos ámbitos de la telenovela nocturna de este tipo: se exhiben historias de amor tanto entre protagonistas como en las tramas secundarias, aunque estas no son las principales; existen también triángulos amorosos que se forman entre los principales personajes: protagonista, antagonista, detective; los personajes son malos y buenos: los malos son castigados y los buenos, al final, logran salir adelante; la mujer buena es, sobre todo, la mujer madre que debe darlo todo por sus hijos y sacrificarse por ellos si es preciso; y hay una moraleja, recomendación o lección final.

Los personajes siguen el modelo de construcción polarizado característico de la telenovela, en la que unos/as son muy buenos/as —protagonista y héroe/heroína— y otros/as son muy malos/as —villano/a—, y existe un tercer tipo de personaje que, siendo bueno, realiza

algo malo, por lo cual recibe un castigo. Este es el personaje del justiciero/a o vengador/a que, en alguna medida, se sacrifica para restablecer el orden. Como la protagonista o el héroe no pueden hacer algo tan malo, son reemplazados/as por este personaje, que sería clave para el formato telenovela y que no necesariamente existiría en la novela policial o en el relato cinematográfico. Es destacable que, en todos los casos, este personaje es femenino y lleva su papel protector al extremo y al sacrificio. Es el chivo expiatorio que asume la culpa y toma la decisión radical que resuelve el desequilibrio inicial.

Estas telenovelas se sitúan en un entorno urbano en el presente y están vinculadas con acontecimientos policiales que fueron altamente difundidos en las noticias, los cuales generaron un debate y un clima social de predisposición a condenar estos crímenes. La demanda por saber la verdad y obtener justicia es compartida, aunque el tipo de justicia que ofrecen las instituciones encargadas de administrarla no parecería ser el esperado por la audiencia: en las telenovelas, los criminales son castigados fuera de este ámbito; en algunos casos, pagan con su vida por los crímenes cometidos.

En cuanto a una lectura de género, si bien las víctimas suelen ser mujeres o niños/as que deben ser protegidos/as y los detectives —en gran parte de los casos— son hombres, existen otras mujeres

en el relato que tienen un rol más activo que el tradicional. Son mujeres más autónomas, que inician también la búsqueda y que pueden hacer justicia con sus propias manos. Se construyen, así, otros tipos sociales convertidos en personajes más complejos, cuyas características no son estáticas.

La mujer «investigadora» y protagonista es madre. En el proceso, se enamora de un hombre que juega un papel importante en la trama detectivesca —del detective o del villano—, pero, tras la revelación final, la vuelta al orden implica ajustar sus sentimientos y adecuarlos a lo que una sociedad tradicional exige de una mujer-madre: estabilidad —con su marido o sola— y poner a los/as hijos/as en el centro de sus vidas.

El final no puede ser tan feliz, en tanto que existen pérdidas irreparables. Sin embargo, los casos se resuelven, los criminales pagan y una nueva normalidad reordena los vínculos y la vida cotidiana. Las familias se recomponen y, en general, las parejas iniciales siguen juntas por el bien de sus hijos/as. La mujer, de esta forma, vuelve a ser la madre protectora y amorosa del inicio. La mujer activa vuelve al redil; la acción transformadora es sancionada y, junto con esta, los motivos que la inducen —venganza, despecho—. La mujer renuncia a sus sentimientos y pasiones; los debe controlar para preservar el orden social.

Vemos, entonces, que tanto los personajes femeninos secundarios como los principales, aunque presentan claroscuros respecto a sus atributos psicológicos, mantienen los roles de género tradicionalmente determinados.

REFERENCIAS

- Águila, F. (2008, 5 de septiembre). *Mamá de joven desaparecida hace 7 días confía en que regrese a casa*. Emol. <https://www.emol.com/noticias/nacional/2008/09/05/320628/mama-de-joven-desaparecida-hace-7-dias-confia-en-que-regrese-a-casa.html>
- Bochco, S., Clark, B., Tinker, M., Milch, D., Olmstead, M., Wootton, N. y Finkelshtein, W. M. (Productores ejecutivos). (1993-2005). *Policías de Nueva York* [Serie de TV]. Steven Bochco Productions; 20th Century Fox Television.
- Borkosky, M. M. (2016). *Telenovela nueva. Nuevas lecturas*. Corregidor.
- Demicheli, D. y Campos, M. (Productores). (2009). *¿Dónde está Elisa?* [Serie de TV]. Televisión Nacional de Chile.
- Demicheli, D. y Aguirre, M. (Productores). (2011). *El laberinto de Alicia* [Serie de TV]. Televisión Nacional de Chile.
- Denunciantes de padre Karadima revelan detalles de supuestos abusos*. (2010, 23 de abril). Emol. <https://www.emol.com/noticias/nacional/2010/04/23/409472/denunciantes-de-padre-karadima-revelan-detalles-de-supuestos-abusos.html>
- Teleserie «Ídolos» aumenta el contenido erótico. (2004, 31 de octubre). *El Mercurio de Antofagasta*.
- Escudero, L. (1997). El secreto como motor narrativo. En E. Verón y L. Escudero (Comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales* (pp. 73-85). Gedisa.
- Figueroa Robledo, N. (2014, 11 de septiembre). *De éxitos, fracasos y polémicas: 10 años de nocturnas en TV*. Terra Chile. <https://web.archive.org/web/20140914025209/https://entrenimiento.terra.cl/de-exitos-fracasos-y-polemicas-10-anos-de-nocturnas-en-tv,b822ff6392b58410VgnVCM20000099cceb0aRCRD.html>
- Franco Miguez, H. D. (2012). *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*. Universidad de Guadalajara.
- Franken Kurzen, C. A. (2003). *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*. Universidad de Santiago de Chile.
- Fuenzalida, V. (2011). Melodrama y reflexividad. Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogos*, 1(1), 22-45.
- Galán Fajardo, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <http://hdl.handle.net/10016/9475>
- Hans Pozo es el nombre del descuartizado de Puente Alto*. (2006, 6 de abril). Emol. <https://www.emol.com/noticias/nacional/2006/04/06/215686/hans-pozo-es-el-nombre-del-descuartizado-de-puente-alto.html>
- Hurtado, M. de la L. (1989). *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Ediciones Documentas; CENECA.

- Julio, P., Fernández, F., Mujica, C. y Acuña, F. (2016). Chile: la consolidación de la crisis de la TV pública. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *(Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva: anuario Obitel 2016* (pp. 183-218). Globo; Editora Sulina. <http://obitel.net/wp-content/uploads/2016/09/obitel-espanhol-2016.pdf>
- Mann, M. (Productor ejecutivo). (1984-1990). *Miami vice* [Serie de TV]. Michael Mann Productions; Universal Television.
- Martín-Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (5.ª ed.). Editorial Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1987)
- Martín-Barbero, J. (2002). La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. En H. Herlinghaus (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina* (pp. 61-77). Editorial Cuarto Propio.
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Norma.
- Miranda, R. y Larenas, R. (Productores ejecutivos). (1981). *La madrastra* [Serie de TV]. Canal 13.
- Núñez, L. (2007, 28 de junio). *Pablo Illanes, guionista de Alguien te mira: «El público será el gran aliado del asesino»*. Emol. <http://www.emol.com/noticias/magazine/2007/06/28/260850/pablo-illanes-guionista-de-alguien-te-mira-el-publico-sera-el-gran-aliado-del-asesino.html>
- Rencoret, M. E. (Productora ejecutiva). (2007). *Alguien te mira* [Serie de TV]. Televisión Nacional de Chile.
- Sánchez Vilela, R. (2020). Vino nuevo en odres viejos. La matriz melodramática de la telenovela y los cambios culturales contemporáneos en las identidades de género. *Comunicación y Sociedad*, Artículo e7505. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7505>
- Santa Cruz Achurra, E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. LOM Ediciones.
- Soto, J. A. (Productor). (1987). *La invitación* [Serie de TV]. Canal 13.
- Vásquez Mejías, A. (2016a). Un detective tras la pista de feminicidios. *El leve aliento de la verdad* de Ramón Díaz Eterovic. *Acta Literaria*, (52), 33-57. <https://revistas.udec.cl/index.php/acta-literaria/article/view/5121/4847>
- Vásquez Mejías, A. (2016b). Feminicidio en la telenovela *Alguien te mira*. Metáfora de un país misógino. *Polis, Revista Latinoamericana*, 15(44), 435-456. <https://polis.ulagos.cl/index.php/polis/article/view/1204>
- Wolf, D., Jankowski, P., Kotcheff, T., Martin, J., Baer, N., Leight, W., Hargitay, M., Starch, J., Barba, N., Chernuchin, M. S., Eid, R., Graziano, D. y Burke, D. J. (Productores ejecutivos). (1993-2005). *La ley y el orden: unidad de víctimas especiales* [Serie de TV]. Wolf Films; Studios USA Television; Universal Network Television; NBC Universal Television; Universal Media Studios; Universal Television.

Autor correspondiente: Lorena Antezana Barrios
(antezana@uchile.cl)

Roles de autor: Antezana Barrios, L.: conceptualización; metodología; validación; análisis formal; investigación; recursos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Antezana Barrios, L. (2023). De amores y crímenes. Representaciones de clase y de género en las telenovelas policiales nocturnas chilenas. *Conexión*, (19), 15-32. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.001>

Primera publicación: 18 de julio de 2023
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.001>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

El amor no tiene edad: la temática amorosa en las tres generaciones femeninas de la serie brasileña *3 Teresas*
Love Has no Age: The Theme of Love in the Three Female Generations of the Brazilian Series *3 Teresas*

SÍLVIA GÓIS DANTAS

Doctora en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de São Paulo (USP), Brasil. Magister en Comunicación y Prácticas del Consumo por la Escuela Superior de Publicidad y Marketing (ESPM/SP). Licenciada en Publicidad y Propaganda y en Derecho. Sus temas de interés incluyen lenguaje, discurso, publicidad, ficción televisiva —especialmente series—, género y generaciones.

El amor no tiene edad: la temática amorosa en las tres generaciones femeninas de la serie brasileña 3 Teresas

Love Has no Age: The Theme of Love in the Three Female Generations of the Brazilian Series 3 Teresas

Sílvia Góis Dantas

Universidade de São Paulo, Brasil

silviagdantas@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0003-2119-9234>)

Recibido: 24-04-2023 / Aceptado: 18-08-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.002>

RESUMEN

Este artículo analiza el discurso verbal-visual en la temática amorosa de las tres generaciones de la serie 3 Teresas (Ribeiro, 2013-2014). Por medio del análisis de la discursividad de la serie, ha sido posible identificar los ejes temáticos sobre los que se estructura la narrativa verbal-visual generacional; este texto se limita a las cuestiones vinculadas con el amor y la sexualidad.

ABSTRACT

This article analyzes the verbal-visual discourse about love in the three generations of the series 3 Teresas (Ribeiro, 2013-2014). Through the analysis of the discursiveness of the series, it has been possible to identify the thematic axes on which the generational verbal-visual narrative is structured; this text is limited to the issues related to love and sexuality.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Ficción televisiva, serie brasileña, 3 Teresas, género, sexualidad, análisis del discurso / television fiction, Brazilian series, 3 Teresas, gender, sexuality, discourse analysis

Este artículo parte de la inquietud por observar, en los productos mediáticos y sus discursos, la relación entre los factores sociales, culturales, históricos e ideológicos como indicadores de su tiempo. Teniendo como premisa la relevancia absoluta de la comunicación en la contemporaneidad, creo que los medios de comunicación poseen una función imprescindible en la formación de las subjetividades, al ser un espacio de densificación de la producción y del consumo cultural.

Más allá del público espectador y la crítica especializada, destaco el interés que las series han despertado incluso en las inves-

tigaciones académicas, al punto de que se han consolidado como un nuevo campo de estudio, tal como lo analiza Alberto García (2016). Al mismo tiempo que se registra el poder y la influencia de la ficción televisiva en la cultura popular, el autor resalta que las innovaciones narrativas y estéticas han elevado las series de TV a nuevos niveles, lo que también ha llegado a influir en el ámbito académico. En Francia, Jean-Pierre Esquenazi (2011) menciona la *tefefilia serial* para referirse al creciente interés por las series y sus públicos. Por otro lado, François Jost (2011/2012, p. 24) señala que la *seriefilia* sustituye a la cinefilia y se distingue de ella, aunque se apropia de algunos de sus trazos.

Más allá del debate, las series, las telenovelas y otros formatos de ficción proporcionan un gran espacio de reconocimiento, lo que revela tensiones y disputas sociales, especialmente en cuestiones de identidad, ya sean etarias o de género, como en el caso específico del objeto de estudio de este artículo.

La serie 3 Teresas

Exhibida en 2013 y 2014¹ en el canal de cable GNT de la red Globosat, la serie brasileña *3 Teresas* fue una coproducción de este canal con la productora Bossa Nova Films. Tuvo dos temporadas de 13 episodios cada una. La serie transcurre en la ciudad de São Paulo y el punto de partida

de la trama es la separación de una pareja que se muestra en el primer episodio: Teresa —interpretada por Denise Fraga—, en sus cuarenta años e insatisfecha con su casamiento, se muda con su hija Tetê —interpretada por Manoela Aliperti— a la casa de su madre Teresinha —Claudia Mello—. Esta situación propicia una intensa y conflictiva convivencia de tres generaciones de mujeres con el mismo nombre, distinguidas solamente por sus apodos y por las formas de lidiar con los temas en común que experimentan, como el amor y la intimidad, el desarrollo profesional, y la búsqueda de la felicidad. Concebida y dirigida por Luiz Villaça, la serie puede clasificarse como una *dramedia*, con alta carga dramática y humor refinado (Figura 1).

La causa de la elección de la serie ha sido el interés por percibir la construcción discursiva de lo femenino partiendo de tres ejes generacionales y comparando la forma de abordar las diferentes temáticas. Caracterizada por una vertiente multidisciplinaria, la investigación dialoga con los estudios de género y generacionales, lo que implicó buscar soportes teóricos de la antropología y la sociología, así como referencias teórico-metodológicas de los estudios del lenguaje realizados por Bakhtin (1979/2010) y el análisis del discurso (AD) de la línea francesa. El diseño metodológico contempló una amplia investigación bibliográfica, una investigación documental y entrevistas con

¹La serie continúa disponible vía *streaming* en Canais Globo. Puede verse en <https://canaisglobo.globo.com/assistir/gnt/3-teresas/t/hTmmhF2XdB/>.

Figura 1

Teresinha, Teresa y Tetê: las 3 Teresas



Nota. De «GNT estreia '3 Teresas' e 'Surtadas na Yoga'», por F. Furquim, 8 de mayo de 2013, *Veja* (<https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/gnt-estreia-8216-3-teresas-8217-e-8216-surtadas-na-yoga-8217>).

el director de la serie y las tres actrices. En lo relativo a la compilación, organización y categorización temática, se procedió a la transcripción integral de los 26 episodios, con el fin de adquirir una visión de conjunto de la serie para un mejor análisis del discurso a partir de la comparación entre las categorías temáticas identificadas. Estas son las siguientes: (1) papeles sociales femeninos, (2) relaciones entre generaciones, (3) juventud y envejecimiento, (4) búsqueda de la felicidad, (5) relacionamientos afectivos, (6) sexo y sexualidad, (7) vida profesional, (8) trabajo doméstico, y (9) el hogar.

En este artículo, se comentará lo encontrado sobre los ítems 5 y 6 —relacionamientos afectivos, y sexo y sexualidad—, teniendo en consideración que el interés específico ha sido investigar las representaciones de género con foco en las cuestiones vinculadas con el amor a partir de la perspectiva de las tres generaciones femeninas involucradas.

Amor en transformación

En la introducción de la obra *La transformación de la intimidad*, Anthony Giddens (1992/1993) señala la intrincada —y compleja— relación entre el amor y la sexualidad al revelar que, al ser el punto de partida la investigación sobre la sexualidad, se vuelve inevitable abordar también el amor y el género. En sus palabras, la transmutación del amor es tanto un fenómeno de la modernidad

como la emergencia de la sexualidad, y está directamente relacionada con las cuestiones de la reflexividad y de la auto-identidad (Giddens, 1992/1993, p. 46).

A su vez, Francisco Rüdiger (2013) desarrolla un estudio histórico y filosófico sobre el romanticismo, considerando la práctica del amor puro en la dinámica de la industria cultural. Él destaca que el romanticismo emerge a fines del siglo XVIII con el hábito de leer y escribir romances en una conjetura del florecimiento del individualismo, motivado por la búsqueda de un amor más libre, es decir, por la libertad de elegir el tipo de relación. El autor reconoce a la familia burguesa como la gran responsable del impulso inicial de legitimación del principio de libertad de elección propuesto por el romanticismo.

Giddens (1992/1993) profundiza el tema al analizar el contexto del final del siglo XVIII, en el que el romanticismo, relacionado con el amor romántico, comienza a desarrollarse. En un tiempo histórico en el que aparece la invención de la maternidad y la idealización del papel materno, se modifican las relaciones entre padres e hijos con la división de la esfera de acción, la creación de la idea de hogar y una mayor separación entre la casa y el lugar de trabajo.

Para Giddens (1992/1993, p. 54), si el amor romántico era esencialmente un amor asociado a lo femenino, que vincu-

laba a la mujer con el ambiente doméstico, también posibilitó el dominio de la intimidad al fusionar los ideales del amor romántico y de la maternidad. Por otro lado, el fuerte atractivo de la literatura romántica, que irá solidificándose, rechaza la pasividad. Estimula la esperanza de la búsqueda de la construcción de una narrativa individualizada, más en consonancia con las aspiraciones personales y desasociada de las coerciones sociales. De esta manera, como apunta el autor, el desarrollo de tales ideas fue también una expresión del poder de las mujeres, una aserción contradictoria de la autonomía frente a la privación (Giddens, 1992/1993, p. 54). Así, el amor romántico se asocia al amor por la libertad y a la autorrealización individual, superando el ardor sexual, muy característico del *amour passion* —amor apasionado—, que conectó el amor con el sexo.

Marcado por la urgencia y por el involucramiento que lleva al sujeto a desapegarse de las rutinas y obligaciones cotidianas debido al encantamiento arrebatador que proporciona, el amor apasionado puede ser considerado un fenómeno universal y también perturbador, y hasta peligroso desde el punto de vista del orden social. Esto justifica la inmensa cantidad de historias y mitos de diversas civilizaciones que condenan la creación de lazos permanentes basados en el amor apasionado. De forma diferente, como explica el autor, el amor romántico se construye de acuerdo con las

especificaciones culturales de determinada época y presupone la posibilidad de establecerse en un vínculo emocional durable con el otro, teniendo como base las cualidades intrínsecas de este propio vínculo (Giddens, 1992/1993, p. 10), es decir, desvinculado de los intereses económicos o de la alianza familiar, como lo refuerza Rüdiger (2013):

O Ocidente concebeu a figura histórica e social chamada amor e sugeriu que um dos modos mais vivos e intensos de praticá-lo é romanticamente, isto é, mediante um relacionamento afetivo e carnal em si mesmo, desvinculado de qualquer outra instituição que não aquela singularmente criada pelas sensações, pelos atos e pelas ideias de seus protagonistas [Occidente concibió la figura histórica y social llamada amor y sugirió que uno de los modos más vivos e intensos de practicarlo es hacerlo románticamente, es decir, por medio de una relación afectiva y carnal en sí misma, desvinculada de cualquier otra institución que no sea aquella singularmente creada por las sensaciones, por los actos y por las ideas de sus protagonistas] (p. 205).

En este largo proceso histórico, mezclado con cambios y permanencias, en una reestructuración genérica de la intimidad, el ideal de la relación romántica es remodelado con la autonomía sexual de las mujeres y, en la visión de Giddens

(1992/1993), de cierta forma agobiado por la relación pura, aquella en que las parejas entran —y permanecen— solamente por el bienestar obtenido por la relación en sí misma. Teniendo al amor romántico como precursor, el relacionamiento puro se basa en la libertad de elección y en la intención común de la construcción de un vínculo emocional duradero, que camina en paralelo al desarrollo de la sexualidad plástica, es decir, la sexualidad desasociada de las necesidades de la reproducción. Con esto, la vida sexual activa de las mujeres no implica, necesariamente, tener hijos; son las mujeres quienes pueden elegir cuándo —y si— desean embarazarse. En la medida en que la autonomía sexual pasa a ser democrática para hombres y mujeres, la sexualidad plástica restablece un equilibrio de poder; en teoría, esto destruye el doble patrón de moralidad entre hombres y mujeres, aunque sepamos que, en la práctica, los preconceptos sobre los comportamientos sexuales continúan imponiéndose más intensamente, de forma clara o velada, sobre las mujeres.

En el análisis de Giddens (1992/1993), el amor romántico en la contemporaneidad da lugar al amor confluyente, un tipo de relación pura basada en la intimidad, en el conocimiento del otro, en la reciprocidad y en el placer sexual. Mientras que el aspecto erótico asume gran importancia como elemento clave para mantener o disolver el relacionamiento, el amor

confluyente se caracteriza por la negociación de la sexualidad.

Sin embargo, parece un poco radical considerar que el amor confluyente esté eclipsando al amor romántico. Así también lo entiende Rüdiger (2013), quien sugiere relativizar esta concepción de la sustitución del amor romántico, todavía predominante, por el confluyente. Para él, el romanticismo ocupa hoy una posición hegemónica en la dinámica de la industria cultural, pero, en la práctica cotidiana, es apenas una de las alternativas, entre muchas, de la relación existente entre los seres humanos (Rüdiger, 2013, p. 216).

Aunque la investigación de Giddens (1992/1993) haya sido muy rica y traiga panoramas esclarecedores del discurso sobre la intimidad, definiendo que el amor romántico aún permanece como un modelo fuerte, compartido por el imaginario colectivo y alimentado fuertemente por los medios, sobre todo en las narrativas ficcionales; coexiste con otros tipos de relaciones, entre los que se incluye el amor confluyente. Finalmente, en las propias palabras del sociólogo, el *amour passion* jamás fue una fuerza social genérica de la manera en que lo ha sido el amor romántico desde el final del siglo XVIII hasta periodos relativamente recientes (Giddens, 1992/1993, p. 56). La fuerza del amor romántico no ha sido derrotada; por el contrario, ha sido permanentemente alimentada por la imagen

hollywoodense del amor, plasmada en los relatos mediáticos y en la lógica de consumo que impulsa el romanticismo, aunque ha compartido lugar con nuevos modelos surgidos en la vida cotidiana de las parejas.

En este marco, Illouz (2011) examina al amor romántico como una práctica cultural que debería ser considerada una emoción compleja, en la que se entrelazan historias, imágenes, metáforas, objetos materiales y teorías populares, y, al mismo tiempo, en la que las personas dan sentido a sus experiencias románticas individuales utilizando símbolos y significados colectivos (pp. 23-24). En esta nueva cultura de lo afectivo, argumenta que los relacionamientos amorosos pasaron a estar contaminados por el lenguaje del mercado y de la reflexividad.

Aunque Illouz entiende en su análisis que la intimidad es, hasta cierto punto, similar a la propuesta por Giddens, la autora observa la limitación del sociólogo al no interrogar la propia transformación de la intimidad que se propone describir (Illouz, 2011, p. 47). A su vez, la tesis de la convergencia entre romance y negocio propuesta por Illouz es considerada reduccionista por Rüdiger (2013, pp. 20 y 110), quien alerta sobre el peligro de presentar la cosificación mercantil del amor en términos absolutos. Sin embargo, el autor no deja de apuntar que los relacionamientos afectivos siempre han sido problemáticos y que lo verdadera-

mente nuevo sería menos la sustitución del amor por el sexo que la subsunción al fetichismo de la mercancía (Rüdiger, 2013, p. 121).

En este escenario de intersección entre el amor y el mercado, Bauman (2003/2004, 2007/2008) se inclina por la investigación de la creciente fragilidad de los vínculos o de los amores líquidos, caracterizados por lo efímero y por el movimiento ininterrumpido de la adquisición de la novedad y el subsecuente descarte asociado a la lógica del consumo. En un tiempo de mucha abundancia y disponibilidad de experiencias amorosas, él considera el amor como una hipoteca basada en un futuro incierto e inescrutable (Bauman, 2003/2004, p. 23).

En el camino de las transformaciones de las costumbres, se debe mencionar la extensión del tiempo de la vida sexual en las últimas décadas del siglo XX. Las mejores condiciones físicas y mentales de las personas de la tercera edad, asociadas al estímulo de una mayor sociabilidad, ayudan a revertir los estereotipos negativos relacionados con el proceso de envejecimiento. En el panorama social del culto a la juventud como valor desasociado de la edad y de la promoción del envejecimiento activo en consonancia con la lógica de la autorrealización y la búsqueda de la felicidad, la vejez deja de ser una etapa ligada a la decadencia sexual inevitable, conforme al esquema interpretativo básico que dominó los estudios sobre el

envejecimiento durante algún tiempo, tal como lo indica Debert (1999/2012).

Análisis del discurso: las tres generaciones y sus formas de amar

El foco principal del análisis de la serie ha sido percibir la construcción del discurso, entendido como lenguaje en movimiento o en su práctica social y, consecuentemente, como producción de sentidos, práctica marcada fuertemente por su contexto e historicidad. Para ello, Eni Orlandi (2009) refuerza que la producción de sentidos debe ser comprendida por la interacción entre lenguas, historicidad e ideología, pues los dichos no son solo mensajes por ser decodificados: son efectos de sentido producidos en condiciones determinadas, que están, de alguna forma, presentes en el modo en que se dicen, lo que deja vestigios que el analista del discurso tiene que aprehender (p. 30).

Con base en los temas que aparecen en la serie, se investigó cómo se realiza la construcción de sentido alrededor de las relaciones entre las generaciones, observando la manera en la que cada sujeto se construye a partir de lo que enuncia y la forma en que lo hace.

En este sentido, un concepto importante por tener en cuenta ha sido el de *ethos* discursivo, que se mezcla con el de contenido en la enunciación y que contribuye a la construcción de sentido y al convencimiento del destinatario. Según

Maingueneau (1987/1997), la fe en un discurso, la posibilidad de que los sujetos se reconozcan en él, presume que este esté asociado a una cierta voz, que puede llamarse tono (p. 46).

Aunque no sea explícito, el *ethos* —o tono— se revela en la expresión y está asociado a los trazos de carácter y corporalidad frente a lo que es mostrado. Mientras el carácter está vinculado con los aspectos psicológicos que son atribuidos al enunciador del discurso, la corporalidad se asocia a una representación del cuerpo que no siempre se percibe en la mirada, pero que se construye también en la enunciación. En el caso del audiovisual, los trazos de carácter y corporalidad son construidos por la acción de los personajes. Sin embargo, es preciso que haya integración entre los dos aspectos para la construcción del *ethos* y la identificación con el telespectador-destinatario, una vez que lo que es dicho y el tono con el que se lo dice son igualmente importantes e inseparables (Maingueneau, 1987/1997, p. 46).

El foco de esta investigación está en el análisis discursivo de una producción audiovisual; por lo tanto, interesa analizar la producción de sentidos operada por los discursos a partir de los enunciados verbales y visuales correspondientes a las unidades reales de la comunicación discursiva (Bakhtin, 1979/2010). La construcción del *ethos* discursivo parece dar pistas para comprender los efectos de

sentido originados por la asociación entre trazos de carácter y corporalidad presentados por los personajes. De esta forma, se busca percibir la constitución de los *ethé* de cada generación en los entrecruzamientos con los temas identificados.

Como ha sido mencionado anteriormente, la pauta de la serie se basa en la convivencia de tres mujeres con el mismo nombre y diferentes apodos: Teresa, en la franja de los cuarenta años; la joven Tetê, de 16 años; y su abuela, Teresinha, en el rango de los sesenta años.

Teresa, a pesar de la separación, mantiene una relación amorosa de idas y vueltas con su exmarido Ringo. Al mismo tiempo que el personaje revela el deseo de tener nuevas relaciones, se cuestiona si su felicidad no se encontraría en la simplicidad de su antigua vida; muchas veces, se ve atraída por fantasías románticas del inicio de su noviazgo y por los devaneos del presente, que le evocan nostalgia. También se involucra con el jefe de la oficina —Paulo Roberto— y con un antiguo vecino —Arthur—, con quien vive un romance. Si consideramos la narrativa de Teresa en lo relativo a la temática amorosa-sexual, podemos percibir que sus relacionamientos transitan entre el *amour passion*, que tiene al sexo como eje conductor —principalmente con el jefe Paulo Roberto—, y el amor romántico que predomina en su relación con su exmarido Ringo. Con Arthur, se pueden encontrar elementos tanto de la relación

confluyente como del amor romántico.

El amor romántico vincula el amor con la libertad y la autorrealización individual, no se restringe solamente al sexo, y está caracterizado principalmente por la intención de firmar un vínculo emocional estable con otra persona, tal como ocurre con Ringo. Aun con la separación, los dos mantienen, de cierta forma, el vínculo, el deseo de retomar la relación y de ayudarse mutuamente.

Ya el amor confluyente indica una relación más fluida, en el sentido de que mantenerla está condicionado a la satisfacción de ambas partes. De esta forma, cuando una relación deja de ser interesante para los involucrados, se disuelve. Por el discurso de Teresa, el personaje parece estar en un momento en el que no desea comprometerse con Arthur, razón por la que —a pesar de que gusta de él— no quiere convivir con él. Sin embargo, desde la perspectiva de Arthur, la relación presenta rasgos de amor romántico, ya que él sí parece estar interesado en una relación duradera y le hace ofertas en este sentido.

El *ethos* que se va confirmando en la trayectoria amorosa de Teresa (Figuras 2 y 3) es el de una heroína romántica, que lucha por sus deseos y por la plenitud afectiva y sentimental, aunque acepta los errores de juicio y está abierta a reevaluar sus decisiones, así como a experimentar nuevas relaciones amorosas (Rüdiger, 2013, p. 137).

Figuras 2 y 3

Teresa: entre el final del casamiento y la expectativa de nuevos romances



Nota. Frames de escenas de los episodios «Vista para o mar», por Moreira et al., 8 de mayo de 2013a, 3 *Terasas*; y «Adivinhe quem vem para jantar?», por Moreira et al., 17 de julio de 2013b, 3 *Terasas*, respectivamente.

Con 16 años, el personaje Tetê actúa con una lógica diferente a la de su madre. Encontramos un ejemplo de esto en el momento de la primera relación sexual del personaje, que se presenta en el primer episodio de la serie y que, incluso, fue la escena de test para la elección de la actriz que interpretaría a Tetê, tal como lo comentó la actriz en una entrevista (M. Aliperti, comunicación personal, 1 de abril de 2017).

En la escena, mientras Lucas juega un videojuego, conversa con Tetê sobre el tamaño de su pene en centímetros, que ella mide con una regla y comenta: «Quería verlo dentro de ti...»² (Figura 4). Frente a esto, él se muestra confundido, le menciona nuevamente el tamaño disminuyendo algunos centímetros y, esta vez, ella le exige precisión: «No quiero estacionar un ómnibus en el espacio de un coche pequeño, ¿verdad? ¡Y deja ya ese videojuego!» (Moreira *et al.*, 2013a, 7:28). Entonces, ella se saca la blusa y él viene a besarla. Nuevamente, ella le pregunta sobre el tamaño y obtiene la siguiente respuesta: «Tipo un desodorante» Ella acepta y le pide un preservativo (Figura 5).

La escena se aleja del clásico modelo de amor romántico, muy frecuente en las producciones de ficción, en el que la primera relación sexual femenina está marcada por el clima de romance, con

besos apasionados, melosas promesas de amor y música romántica de fondo. La mayoría de las veces, vemos a una mujer frágil y sin experiencia involucrarse con un hombre fuerte y seductor. Pero, aquí, vemos a un Lucas más pasivo e inocente, que es conducido por la fuerza de la objetiva Tetê, quien decide sobre tres aspectos: (1) la determinación de hacer el amor por primera vez después de cerciorarse del tamaño del pene, (2) el momento en el que él debe dejar el juego de lado y venir a satisfacerla —ella se saca la blusa y lo llama—, y (3) el uso de preservativo. Tales resoluciones surgen de forma natural y objetiva, en tono impositivo y con la utilización de verbos en imperativo.

Tetê se construye a partir de un *ethos* empoderado y curioso en lo relativo a la vida afectiva-sexual. Con la sexualidad a flor de piel, busca descubrir nuevas experiencias afectivas y sexuales: vive experiencias con una pareja de amigos y comienza una vida sexual con pragmatismo y objetividad, sin fantasías románticas o promesas de amor eterno. Su influencia sobre Lucas es muy marcada: la relación entre ellos tiende a ser un amor confluyente; se parece más a una amistad, tal como lo menciona el propio personaje. Entre alejamientos y reencuentros, ella decide tener un noviazgo abierto, pero impone condiciones al «acuerdo» de forma autoritaria, excluyendo la necesidad

² Todos los diálogos citados de la serie son transcripciones y traducciones del original en portugués hechas por la autora del artículo.

Figuras 4 y 5
La primera vez de Tetè



Nota. Frames de escenas del episodio «Vista para o mar», por Moreira et al., 8 de mayo de 2013a, 3 Teresas.

de ser monógamos como base del relacionamiento, lo que se asemeja fuertemente a un amor confluyente.

En cuanto a la trayectoria en lo relativo al amor, al romance y a la sexualidad del personaje con más edad, esta puede ser dividida en tres fases: (1) el casamiento con el padre de Teresa, un vínculo duradero que terminó con la muerte del marido; (2) la fase de viudez, en la que se interesa por figuras masculinas próximas, pero que no corresponden a sus deseos; y (3) una nueva relación con el abogado Waltércio, que ella compara con «otra primera vez» (Moreira *et al.*, 2014b, 15:47) por las nuevas sensaciones y afectos que surgen de este encuentro. Así, el amor romántico predomina en la narrativa del personaje, cuya personalidad, con confianza en sí misma y de forma graciosa, conduce a una leve comicidad al ilustrar cómo se diluyen las fronteras entre las edades y los comportamientos. De esta forma, la fluctuación en clave cómica contribuye a la instauración escenográfica (Maingueneau, 1998/2008), que asocia el drama al humor y refuerza la *dramedia* de la serie.

La escena del encuentro sexual que ocurre en el cuarto de Teresinha (Figura 6) ilustra a su compañero tomando un medicamento y la tensión inicial de Teresinha frente a la expectativa, tal como se exhibe en el episodio «Como se fosse a primeira vez» (Moreira *et al.*, 2014b). En el plano detalle, vemos la mano de Wal-

tércio con un comprimido entre los dedos. El encuadre se expande al plano de conjunto y vemos al personaje recostado en la cabecera de la cama de Teresinha. La puerta se abre: Teresinha entra con un vaso de agua, se lo entrega y Waltércio toma el comprimido. Teresinha se saca la bata y se queda en camisón. Él abre la cama corriendo la sábana y la viuda se acuesta a su lado. Waltércio coloca el brazo por detrás de su espalda, ella se acomoda en su hombro y se besan dulcemente. Entonces, Teresinha le pregunta: «¿Vamos así tan rápido, directo al punto?». Waltércio le responde: «Es como andar en bicicleta, ¿no? De eso no nos olvidamos» (Moreira *et al.*, 2014b, 15:07). Ellos se besan y se corta la escena.

Con la sexualidad plástica (Giddens, 1992/1993), el placer sexual es desasociado de la procreación y se expresa como una parte constitutiva del yo. En los rasgos de cambios sociales que de allí surgen, la expansión temporal de la sexualidad también se destaca; se sobrepasa la menopausia, la cual, durante mucho tiempo, fue considerada como el fin de una era. La escena, con delicadeza y sensibilidad, refleja esta nueva realidad e implica un recomienzo para Teresinha: una nueva primera vez.

Consideraciones finales

Al comparar las tres generaciones a través del eje del amor y de la sexualidad, se verifica que los dos personajes más jó-

Figuras 6 y 7
Amor romántico de Teresinha y Waltércio



Nota. Frames de escenas de los episodios «Como se fosse a primeira vez», por Moreira et al., 8 de diciembre de 2014b, 3 *Terasas*; y «Navegar é preciso», por Moreira et al., 24 de noviembre de 2014a, 3 *Terasas*, respectivamente.

venes no se encuadran totalmente en el modelo de amor confluyente ni tampoco en el romántico. Puede vislumbrarse un eje alrededor de cual hay niveles y combinaciones de ambos modelos. Tetê tiende más hacia el lado del amor confluyente y Teresa se aproxima más al amor romántico. Sin embargo, ninguno de los dos ocurre de forma absoluta, pues existen matices. En lo que respecta a Teresinha, la generación más antigua, aun cuando relata haber vivido fases de amor libre, la narrativa que se muestra en la serie exhibe dos sucesos que se asemejan más al amor romántico.

Por lo tanto, se destaca que el intento de esta clasificación y categorización de las generaciones en torno al amor y la sexualidad en 3 *Terasas* se da de forma ejemplificadora, ya que los cambios en lo concerniente a la intimidad ocurren en un contexto complejo. La heterogeneidad de las familias y de las generaciones es innegable. Por esta razón, no puede hablarse de modelos, sino de perfiles indicativos a partir de las similitudes que surgen en el discurso de la serie.

Las reflexiones presentadas han intentado resaltar direccionamientos y abrir caminos para futuros trabajos, ratificando la necesidad de continuar la investigación y profundizar en las cuestiones de género y generacionales en el discurso de la ficción televisiva. Esto implica atender cuidadosamente su complejidad, principalmente en lo relacionado con las cues-

tiones tangenciales a la temática amorosa o sexual. Al final, los encuentros y desencuentros en las relaciones surgen a cualquier edad, así como se muestra en esta producción televisiva. Bien lo resume uno de los diálogos del episodio «Condições anormais de temperatura e pressão» cuando Tetê, la más joven, comenta: «A mi edad, ponerse de novia es muy complicado», a lo que el personaje Nelson, más viejo, le retruca: «¡A cualquier edad lo es, muchacha!» (Ziskind *et al.*, 2013, 15:39).

REFERENCIAS

- Bakhtin, M. (2010). *Estética da criação verbal* (Trad. M. E. Galvão; 5.ª ed.). Martins Fontes. (Trabajo original publicado en 1979)
- Bauman, Z. (2004). *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (Trad. C. A. Medeiros). Editora Zahar. (Trabajo original publicado en 2003)
- Bauman, Z. (2008). *Vida para consumo: transformação das pessoas em mercadorias* (Trad. C. A. Medeiros). Editora Zahar. (Trabajo original publicado en 2007)
- Debert, G. G. (2012). *A reinvenção da velhice. Socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. Editora da Universidade de São Paulo. (Trabajo original publicado en 1999)
- Esquenazi, J.-P. (2011). *As séries televisivas*. Edições Texto & Grafia.
- Furquim, F. (2013, 8 de mayo). GNT estreia '3 Teresas' e 'Surtadas na Yoga'. *Veja*. <https://veja.abril.com.br/coluna/temporadas/gnt-estreia-8216-3-teresas-8217-e-8216-surtadas-na-yoga-8217>
- García, A. N. (Ed.). (2016). *Emotions in contemporary TV series*. Palgrave Macmillan.
- Giddens, A. (1993). *A transformação da intimidade. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas* (Trad. M. Lopes). Editora da Universidade Estadual Paulista. (Trabajo original publicado en 1992)
- Illouz, E. (2011). *O amor nos tempos do capitalismo* (Trad. V. Ribeiro). Editora Zahar.
- Jost, F. (2012). *Do que as séries americanas são sintoma?* (Trad. E. Bastos Duarte y V. Curvello). Sulina. (Trabajo original publicado en 2011)
- Maingueneau, D. (1997). *Novas tendências em análise do discurso* (Trad. F. Indursky; 3.ª ed.). Editora da Universidade Estadual de Campinas. (Trabajo original publicado en 1987)
- Maingueneau, D. (2008). *Análise de textos de comunicação* (Trad. C. Souza-e-Silva y D. Rocha; 5.ª ed.). Cortez Editora. (Trabajo original publicado en 1998)
- Moreira, L., Pimenta, M. A., Gomes, R. y Roveri, S. (Escritores), y Alves, C. y Villaça, L. (Directores). (2013a, 8 de mayo). Vista para o mar (Temporada 1, Episodio 1). En M. Ribeiro (Productora ejecutiva), *3 Teresas*. Bossa Nova Films.
- Moreira, L. y Gomes, R. (Escritores), y Alves, C. y Villaça, L. (Directores). (2013b, 17 de julio). Adivinhe quem vem para jantar? (Temporada 1, Episodio 11). En M. Ribeiro (Productora ejecutiva), *3 Teresas*. Bossa Nova Films.
- Moreira, L. y Gomes, R. (Escritores), y Villaça, L., Farkas, M. y Alves, C. (Directores). (2014a, 24 de noviembre). Navegar é preciso (Temporada 2, Episodio 10). En M. Ribeiro (Productora ejecutiva), *3 Teresas*. Bossa Nova Films.
- Moreira, L. y Gomes, R. (Escritores), y Villaça, L., Farkas, M. y Alves, C. (Directores). (2014b, 8 de diciembre). Como se fosse a primeira vez (Temporada 2, Episodio 12). En M. Ribeiro (Productora ejecutiva), *3 Teresas*. Bossa Nova Films.

- Orlandi, E. P. (2009). *Análise do discurso. Princípios e procedimentos*. Pontes.
- Ribeiro, M. (Productora ejecutiva). (2013-2014). *3 Teresas* [Serie de TV]. Bossa Nova Films.
- Rüdiger, F. (2013). *O amor e a mídia. Problemas de legitimação do romantismo tardio*. Editora da UFRGS.
- Ziskind, C., Moreira, L. y Gomes, R. (Escritores), y Alves, C. y Villaça, L. (Directores). (2013, 5 de junio). Condições anormais de temperatura e pressão (Temporada 1, Episodio 5). En M. Ribeiro (Productora ejecutiva), *3 Teresas*. Bossa Nova Films.

Autor correspondiente: Sílvia Góis Dantas
(silviagdantas@gmail.com)

Roles de autor: Góis Dantas, S.: conceptualización; metodología; validación; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Góis Dantas, S. (2023). El amor no tiene edad: la temática amorosa en las tres generaciones femeninas de la serie brasileña *3 Teresas*. *Conexión*, (19), 33-52. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.002>

Primera publicación: 21 de agosto de 2023
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.002>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

The *Telenovela* and the Representation of Black Women: A Study From the *Controlling Images* Analytical Category

La telenovela y la representación de las mujeres negras: un estudio a partir de la categoría analítica *imágenes de control*

MATHEUS EFFGEN SANTOS

Máster del Programa de Posgrado en Comunicación y Territorialidades de la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil. Es periodista graduado por la Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Becario de la Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo.

GABRIELA SANTOS ALVES

Profesora asociada del Departamento de Comunicación Social y del Programa de Posgrado en Comunicación y Territorialidades de la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brasil. Como investigadora, forma parte del LapVim – Laboratorio de Investigación en Combate a la Violencia contra la Mujer en Espírito Santo y del grupo de investigación CIA – Comunicación, Imagen y Afecto (UFES/CNPq). Realizó estudios de doctorado en Comunicación y Cultura en la Universidade Federal do Rio de Janeiro, institución donde también hizo un posdoctorado. Se graduó en Comunicación Social – Radio y TV en FAESA y en Historia por la UFES, especialización en Historia Política. En esta última universidad, cuenta con una especialización en Filosofía y una maestría en Estudios Literarios. Actualmente, cursa un posdoctorado en el Programa de Posgrado en Filosofía (UFES). Sus áreas de interés académico y artístico son la cultura audiovisual y las identidades femeninas, la representación en el audiovisual, la teoría feminista contemporánea, el género, y las racialidades. Es directora de audiovisuales.

The *Telenovela* and the Representation of Black Women: A Study From the *Controlling Images* Analytical Category

La telenovela y la representación de las mujeres negras: un estudio a partir de la categoría analítica *imágenes de control*

Matheus Effgen Santos¹ and Gabriela Santos Alves²

¹ Postgraduate Program in Communication and Territorialities, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brazil

matheuseffgen@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0003-4086-0059>)

² Department of Social Communication and Postgraduate Program in Communication and Territorialities, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Brazil

gabriela.alves@ufes.br (<https://orcid.org/0000-0001-5243-7499>)

Recibido: 16-03-2023 / Aceptado: 12-06-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.003>

ABSTRACT

In Brazil, the telenovela has established itself as one of the most important products of television. Thus, it addresses the differences between social groups and disputes between them. The visibility for these groups that is built from this dynamic becomes a chance to promote their representation, when they see themselves as part of the nation. This study aims to understand the representation of Black women in the scenario of contemporary Brazilian telenovelas, focusing on *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021). The research consisted of analyzing the protagonists of the first part of this narrative, Camila (Jéssica Ellen) and Vitória (Taís Araújo), based on the analytical category of *controlling images* (Collins, 1990/2019), which unravels the logic that

tries to justify the oppression experienced by these women. The results show that these images can be identified isolated and/or combined in the construction of these characters. At times, the telenovela plot questions these images; at others, it reinforces them.

RESUMEN

En Brasil, la telenovela se ha establecido como uno de los productos más importantes de la televisión. Por lo tanto, aborda las diferencias entre los grupos sociales y las disputas entre ellos. La visibilidad para estos grupos que se construye a partir de esta dinámica se convierte en una oportunidad para promover su representación, cuando se ven a sí mismos como parte de la nación. Este estudio tiene como objetivo comprender la representa-

ción de las mujeres negras en el escenario de las telenovelas brasileñas contemporáneas, específicamente, en *Amor de mãe* (Dias y Villamarim, 2019-2021). La investigación consistió en analizar a los protagonistas de la primera parte de esta narrativa, Camila (Jéssica Ellen) y Vitória (Taís Araújo), a partir de la categoría analítica *imágenes de control* (Collins, 1990/2019), que desentraña la lógica que trata de justificar la opresión experimentada por estas mujeres. Los resultados muestran que estas imágenes pueden ser identificadas aisladas o combinadas en la construcción de estos personajes. A veces, la trama de la telenovela cuestiona estas imágenes; en otras, las refuerza.

KEYWORDS / PALABRAS CLAVE

Telenovela, representation, Black woman, *Amor de Mãe* / telenovela, representación, mujer negra, *Amor de mãe*

Most Brazilian telenovela plots refer to actual social events. However, narratives require a cutout of a subject and the universe of possibilities and angles to be explored therein. Thus, some themes may become more or less evident depending on what is addressed in each narrative.

Telenovelas have plenty of room in the programming schedule of Brazilian television broadcasters, which sets the recurrent exclusion of a given subject or group as an issue, as it interferes with the au-

dience's possibility of identifying themselves with what is shown in fiction. Historically, the portrayal of Black characters in telenovelas has been disconnected from the Brazilian reality numerically or qualitatively. This understanding is ratified by the sparse number of Black actors and actresses among the casts and by the stereotypes underlying the characterization of these figures (Araújo, 2000/2004).

In this scenario, this study aims to analyze the Black female characters featured in contemporary telenovelas to understand how their construction reflects the current representation of this group. To this end, we will explore the first part of the telenovela *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021), aired by the TV Globo television network between November 25, 2019, and March 21, 2020, created by Manuela Dias and under the artistic direction of José Luiz Villamarim. This extract is justified by the fact that *Amor de Mãe* was interrupted by the COVID-19 pandemic at the beginning of 2020, preventing the analysis of the whole material at that time.

The research focuses on two characters based on the hypothesis that their leading roles in the telenovela—which are rather unusual for Black characters in the field—provide a more robust analysis, thus highlighting the degree of representation produced in the plot. The characters are Camila, played by Jéssica Ellen, and Vitória, played by Taís Araújo-

jo. Such positioning requires analytical procedures that enable the identification of possible advances or reminiscences of the conventional means by which Black women have been portrayed.

Considering this information, the analytical categories will be organized around the concept of *controlling images*, coined by Patricia Hill Collins (1990/2019), which explains the ideological mechanisms trying to sustain oppression against Black women. Although termed differently, similar concepts are presented by the Brazilian thinkers Winnie Bueno (2020) and Lélia Gonzalez (1983/2019).

By understanding that the plot, the construction of characters, and meanings in telenovelas occur chiefly on the narrative sphere (Candido et al., 2009), this analysis is centered on the dialogues and the visual aspects established therein. All the scenes featuring or referencing these characters were included in the analysis.

This work is part of a master's research developed in the Postgraduate Program in Communication and Territorialities of Universidade Federal do Espírito Santo.

Representation: A Journey Ahead

Media products, especially mass products, are valuable spaces for power maintenance and knowledge construction. The dynamics driving these processes are based on the reproduction of dominant

logics, consequently emptying the representativeness of dominated groups by either avoiding or associating their representation to distorted, subaltern images (Hooks, 1992/2019). Such logic turns into an experience of discomfort and non-recognition for Black people, especially women, as stated by Hooks (1992/2019).

According to Bueno (2020), in reinforcing this logic, the media plays a fundamental role in maintaining this domination system. For the author, these images solidify certain ideologies while alleviating white guilt as to the historical exploitation of the Black population, ascribing their subordinate position to nature rather than to the long social violence process through which these individuals were denied and deprived of their rights.

In Brazil, some historical aspects may help understand these issues. The country went through a long-lasting enslavement period, an event that still shapes the experience of its Black population. Once it was over, Black people had to overturn the assumptions about their submissive nature while encouraged to adopt white customs to ascend socially (Souza, 1983). Considering this, the dynamics aiming to maintain their subordination were not depleted with the abolition; social mobility represented a challenge for these people. The society soon developed new means to keep them within limited social spaces and encourage them to move away (Souza, 1983).

Dialoguing with psychoanalysis, Gonzalez (1983/2019) states that, despite having hijacked elements from Africa—where most enslaved people were brought from—the Brazilian culture tends to erase these references. A notable example of the imaginary about Black women can be found in the Brazilian carnival *mulata*, name given to the women who perform in the parades of samba schools. These women symbolize Brazilian culture as they parade, especially when considering the extent of the carnival; however, their daily lives are marked by different acts of aggression. This denotes that festive events are but a chance to alleviate the guilt of the dominant groups for the violence perpetrated against these women.

For Gonzalez (1983/2019), this double dimension originates in *mucamas*, enslaved Black women who cared for the homes and children of white families. Such a mechanism seeks to eliminate them from certain spaces, so that the domestic setting would be their ideal sphere even when they reached the middle class.

Bueno (2020) argues that, despite Black women's reactions against these stereotypes, their elimination is not yet a reality, being updated and reinforced in a symbolic way. According to the author, this would be one of the explanations for the insignificant variation in the characterization of Black figures in Brazilian telenovelas, as suggested by Joel Araújo (2000/2004).

To materialize this issue, Campos and Feres Júnior (2015) computed the participation of actresses and actors in Brazilian telenovelas from 1984 to 2014 according to race and gender. The authors found that Black professionals accounted for less than 10% of these casts, and the number fell even further when considering Black women: 3.8%.

Brazilian telenovelas were established as a kind of ideal territory for the construction of an *imagined community*—a term discussed by Vassallo de Lopes (2003). For the author, a major characteristic of these media products is precisely their inclination for dealing with themes inherent to the country's social sphere. By seeing themselves represented on the screen, the different identity groups would recognize themselves as part of this nation.

Couceiro de Lima (2001) highlights the contradictions of this type of statement, as the presence of Black characters does not benefit from the existence of Black people in the reality that is intended to be portrayed (p. 98). In other words, this alleged representation of the Brazilian reality reveals that the national project disseminated in telenovelas instances deals with a limited, excluding portion of the population.

If this oppression is intended to limit the possibilities of identification and identity construction of Black people, then a more forceful reaction to this form of violence

is always possible. According to Hooks (1992/2019), Black women felt impelled to organize a resistance process through their spectatorial status based on the discomfort arising from the erasure of Black figures in media products: even in the worse circumstances of domination, the ability to manipulate one's gaze in the face of structures of domination that would contain it opens the possibility of agency (Hooks, 1992/2019, p. 216).

Nevertheless, the reaction to this scenario does not always occur from a self-defined perspective. The telenovela analyzed in this study, *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021), is a good example of these dynamics. Although this research assumes an update on the representation of Black women in telenovelas through their narrative, creators and directors are non-Black people. In fact, this is only one example of the predominance of non-Black directors in the field of Brazilian telenovelas, as stated by Campos and Feres Júnior (2015).

This indicates that media representation—or the lack of it—is not only about numbers, but also the way diversity is inscribed and disseminated through narratives and discourses that circulate in its products, and rather society. We should also question the extent to which such hypothetical update in terms of representation proposed in *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021) implies a commercial interest. Although few, the first

steps towards racial diversity in telenovelas were exclusively enabled by the Black movement and Black professionals working in the field (Araújo, 2000/2004).

The arrival of these people in institutions such as the media would instigate the confrontation of narratives promoting segregation and holding dominated groups in subaltern positions. However, as argued by Almeida (2019), racism is not only fought by including Black people in institutions, even in prominent functions, for such movement often mitigates the demands for diversity but maintains the power structures that ensure inequalities.

One of the central topics of this research is related to this aspect. As we assumed that the characters studied in *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021) could show a break with conventional representations of Black women in the media, the question is to what extent such an update manages to dismantle stereotypes or whether, on the contrary, it relies on a symbolic, less perceptible representation of these same stereotypes, as stated by Bueno (2020).

Having an academic background, the character of Taís Araújo, Vitória, is a good example of these dynamics. Although Camila, played by Jéssica Ellen, also relies on an academic experience, Vitória enjoys a comfortable financial situation enabled by her successful professional

career. This success provides her with a series of privileges, especially monetary, which would make her less likely to hold positions considered subaltern. However, the plot shows that this assumption is not largely confirmed, which will be further discussed in the analysis.

This research also seeks to understand the roles played by Black women in other telenovelas broadcasted at the same time range as *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021). To this end, these characters will be categorized according to a racial heteroclassification inspired by the method used by the Group for Multi-disciplinary Studies of Affirmative Action (GEMAA) (Campos & Feres Júnior, 2015). This will enable a qualitative view of these characters, establishing a diagnosis of the patterns of narrative construction and representation in these plots.

The persistence of racism ensures the continuity of distorted representations of Black women in products such as telenovelas. The issue is aggravated by the potential of these representations to encourage the denial of rights and violence in real life. This is due to racism feedback that prevents self-criticism from the media in fighting the problem while showing the power of market interests in motivating its permanence. This is since challenging an oppressive system so entrenched in the national culture necessarily involves the risk of displeasing the groups benefiting from its continuation.

Controlling Images: Black Female Subjugation Strategies

The analytical process of *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021) will be guided by some concepts introduced by Lélia Gonzalez (1983/2019) and Patricia Hill Collins (1990/2019), namely what Collins termed *controlling images*. These images refer to stereotyped representations, marked by a hegemonic view, which try to justify and continue the oppression against Black women due to their race, class, and gender.

An important aspect about *controlling images* as a mechanism of domination lies in the fact that they are not constructed by Black women, thus precluding a self-determined perception of their experiences (Bueno, 2020). Such notion is fundamental for understanding the persistence of problematic representation in telenovelas, as noted through the predominance of non-Black directors in the field (Campos & Feres Júnior, 2015). This also occurs in *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021). These *controlling images* will be further discussed below.

The first *controlling image* presented by Collins (1990/2019) is that of the *mammy*, created to justify the economic exploitation of domestic workers and to tie Black women to this type of service, as if it were their natural duty. The *mammy* is expected to demonstrate a respectful behavior towards her employing families, as well as boundless dedication to work.

According to Collins (1990/2019), such behavior expected from the *mammy* would have a clear pedagogical function among Black communities. Besides caring for the children of the families for which they worked, these women also educated and cared for their own children—in compliance with the dominant logic, which assigns women tasks related to care. Under this logic, Black women should teach such ideal behavior to their children.

To ensure their employment, these women expressed little opposition to these mechanisms—a resistance strategy aimed at guaranteeing their income, but that could convey the false impression that they would passively accept domination without offering any resistance, which is not always true (Collins, 1990/2019).

To date, this image is still associated with Black women in the labor market, even with those outside domestic functions. As a result, these women are constantly pressed to present results, receive lower wages, and are expected to be affectionate, being punished if they do not meet this expectation.

Vitória, one of the characters, can be imagined as the modern form of a *mammy*. She is a lawyer with a successful career. As she holds this position, her clients often request more results from her, even if it involves breaking the law. This situation becomes a conflict when the lawyer wants to devote more time to her personal life (Figure 1).

Both opposing to and complementing the image of the *mammy*, the second *controlling image* is that of the *matriarch*. This image emerged from the moment when Black women, freed from slavery, had to perform degrading work in the homes of white families to maintain their own. As the time spent working would prevent them from devoting due time to educating their children, this image was widely used to explain the violence and poverty rates among the Black population in the United States. In this case, care and education were responsibilities also attributed to women. Unlike the *mammy*, a positive image due to her respectful posture, the matriarch is considered a “bad mother” who would not devote due time to her family and would castrate the masculinity of her significant other by assuming the role of provider and head of the household. According to Collins (1990/2019), the imaginary of the matriarch interferes in the relationship between Black women and men, who tend to despise them due their excessive firmness. This image evokes the notion that matriarch-like behaviors are unwanted for entailing negative consequences for the lives of these women, who should aim for the “inverse” image: the *mammy*.

The characters of *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021) show non-submissive behaviors in different contexts of the telenovela. Sometimes this characteristic help them be understood as assertive women. In the story, this is not shown as

Figure 1

Vitória Discusses With Her Client, Álvaro



Note. Screenshot retrieved from "Chapter 51" [Telenovela episode], by M. Dias et al., 2020c, January 22, *Amor de Mãe*, Estúdios Globo.

a determining factor for affective relationships; however, most of the partners of both characters are not black. None of the men with whom Vitória relates is Black, except her first husband, Fabio (Fabrício Boliveira). This reinforces the separation between Black women and Black men. Camila is just in one relationship during the telenovela, also with a white man.

The next image emerges in the context of social policy expansion in the United States as a result of social mobilization: the *welfare mother*. With this image, Black women are seen as single, accommodated people who receive financial aid from the State, and thus as individuals that do not properly value work. To explain the interest in controlling the fecundity of these women, the spectrum of such image suggests a fertile, “procreative” woman.

This construct emerges from the development of social welfare policies aimed at the Black population in a moment of shrinking job opportunities due to factors such as the use of illegal immigrant workforce, causing much of this population to remain idle. Such situation was deemed as a risk to the country’s economic security, so that interfering with the reproduction of Black women meant to impose limits on spending on these social welfare policies.

From the 1980s onwards, this image is termed as the *welfare queen*, adding the characteristics of consumerists and ma-

terialists to the aforementioned ones, thus blaming Black women for the economic fragility of the United States at the time. It is not by chance that the image emerges at the same time as authorities were trying to reduce social spending in the country.

Collins (1990/2019) then addresses the image of the *Black lady*, a young woman capable of ascending socially by studying and working. For the author, the *Black lady* can be read as a modern version of the *mammy*, as her professional success would depend on her commitment, which would consequently reduce the time spent with her family and the possibilities of establishing relationships.

The matriarch likewise helps to understand the *Black lady*, for both are considered harsh or too assertive in the spaces they occupy. The *Black lady* also resembles the *welfare mother/queen*, as these hardworking women achieved greater access to spaces such as the academia and certain positions in the labor market by means of affirmative actions. As a result, these women were considered impostors, serving as yet another justification for reducing social welfare policies and affirmative actions aimed at the Black population.

There is a difference between Camila and Vitória’s classes. At the beginning of the story, Vitória is a rich woman, not dependent of social welfare policies. Camila, on

other hand, is a poor woman. Even if it is not stated, she may have needed to access higher education through these social welfare policies. The commitment toward work and studies, shown in both cases, recalls the behavior of *Black ladies*, especially when their firmness makes other people uncomfortable (Figure 2).

The last *controlling image* discussed by the author is that of *jezebel*, originated from slavery under the idea that Black women would naturally have an excessive sexual appetite and increased fertility, justifying the constant sexual assaults against them. Such imagery also legitimizes the economic exploitation of Black women in slavery, for they were deemed as reproductive beings and alienated from their families, thus hampering the strengthening of these resistance networks.

This image was later turned into the *hoochie*, a term used to categorize Black women as sexually available, but with certain variations. The first derivation is that of the *plain hoochie*, a naturally assertive woman who very much resembles the matriarch. *Club hoochies* were Black women who would wear provocative clothing to clubs and dance to attract men for sexual purposes. In turn, the *gold-digging hoochies* sought relationships with highly paid men, often using pregnancy to achieve their goal. Finally, the image of the *hoochie mamma* represents Black women who would

provide sexual favors and, as *mammies*, they would find in this practice a means to provide for the economic maintenance of their children.

For Collins (1990/2019), such an image also carries a well-defined symbolic function regarding the division of roles according to genders. If heterosexuality is based on a binary notion that assigns active roles for men and passive roles for women, the *hoochies* would attest the existence of deviant sexual practices among Black women. Such a deviation is considered in relation to women who would have sex in exchange for money, and even those who would practice lesbian, anal, or oral sex.

As discussed by Gonzalez (1983/2019), the concept of *mulata* also relates to this image, for the provision of sexual services to white men was the other key role of Black women enslaved in Brazil. Many of them based on sexual abuse, relations between white men and Black women posed a risk to the prevailing economic order. Although samba school parades would highlight the sensuality inherent to Black women, these are spaces to which their access would always be restricted as a way to ensure their permanence within places that were thought for them.

Perhaps the sexual image is not so explored in *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021). Although sexuality is

Figure 2

Camila Speaks During Her Graduation



Note. Screenshot retrieved from "Chapter 1" [Telenovela episode], by M. Dias et al., 2019a, November 25, *Amor de Mãe*, Estúdios Globo.

at the center of the construction of *controlling images* and the very theme of the telenovela, the exploration of this subject through Vitória and Camila does not seek to typify their sexual behaviors, just like the image of a *hoochie*.

Controlling images differ from stereotypes and representations because they arise from the power of dominant groups in naming certain social elements (Bueno, 2020). Thus, as stated by Gonzalez (1983/2019), they work as the basis for the continuity of racist behaviors and for denying social justice to these women. These images are symbols that avoid the autonomy and self-affirmation of Black women (Bueno, 2020), so that, at the same time as they are established as logic, they equip themselves with mechanisms to avoid any type of action contesting their permanence.

The dynamism of *controlling images* would be one of these mechanisms. These images are adjusted according to the resistance movements among the people they seek to oppress (Bueno, 2020), enabled by their dialectical dimension. With that, dominated groups can attribute positive meanings to *controlling images* thought as negative, just as they might appropriate positive conceptions to make them negative (Bueno, 2020).

This is a truly relevant reflection to this study because it evinces that the dynamics of oppression do not stagnate but im-

ply multiple dimensions containing the different reactions that may threaten its continuity. If the media is one of the main means of disseminating these images (Bueno, 2020), then it is increasingly important for us to observe to what extent the latest appearances of Black women in telenovelas reflect this complex relationship between domination and common resistance.

Who Are the Black Protagonists of *Amor de Mãe*?

The debut of Manuela Dias as a telenovela creator occurred during prime time. The author had previously worked on texts for TV series such as *Above Justice* (Gabriela, 2016), which revolves around stories that interconnect through four crimes that occurred on the same night in Recife. Although short, her career as main author shows her tendency towards social criticism, constructing plots with a strong interlace of the characters' paths.

From its beginning, *Amor de Mãe* (Dias & Villamarim, 2019–2021) ratifies such a trend. The first scene of the telenovela portrays Lurdes (Regina Casé), the mother of Camila dos Santos Silva, being interviewed by Vitória Amorim for a job position as a nanny. Lurdes adopted Camila after finding her when she was still a newborn, on a road in Malaquitas, a fictional city in the state of Rio Grande do Norte. She grew up in the city of Rio de Janeiro, where her mother moved to along with

her other children: Magno (Juliano Ca-zarré), Ryan (Thiago Martins), and Erica (Nanda Costa).

Being the first of the family to graduate from a university, Camila is presented during her commencement ceremony in the history course. As the student speaker, she recounts the difficulties faced by her mother in caring for the whole family and ensuring her education.

Once graduated, Camila starts teaching at a public school in Rio de Janeiro; in fact, several of the character's actions are driven by education, resembling the image of the *Black lady* discussed by Collins (1990/2019), for Camila constantly recalls her hard work to access higher education.

However, Camila's career calls into question the oppression underlying this and other images. If Black women occupy limited social positions determined by a ruling class, Camila contests such assertion through her profession and, particularly, through the relationship built with her students. Her classes deal with social exclusion, defending education as an essential tool for facing this reality, reliving her path through the experiences of her students. Therefore, she seeks to promote critical awareness among them.

By bringing these topics to school, the character confronts oppression, especially the one arising from the social class sphere. Her position in the school envi-

ronment indicates her longing for making students perceive the forms of social exclusion acting upon them (Figure 3).

Other interesting issues arise from the relationship between Camila and her mother-in-law, Thelma (Adriana Esteves), who get closer after Camila starts a romantic relationship with Thelma's son, Danilo (Chay Suede), a relationship that was induced by both of their mothers. Although at first annoyed by the situation, Camila and Danilo end up falling in love after getting to know each other without any interference from their mothers. When they start dating, Thelma is thrilled by the possibility of having a grandchild and, given the opposition of the couple, pricks their condoms to induce pregnancy.

However, Camila suffers a miscarriage and needs to have her uterus removed due to some complications. Frustrated, Thelma offers herself to be a surrogate mother for Camila and Danilo, who accept. This situation provokes some conflicts between Thelma and Camila, who feels that her mother-in-law interferes too much in childcare, excluding her from her own motherhood.

A striking characteristic of Thelma is her fixation on exercising control over her son, which extends to her daughter-in-law. Nevertheless, other issues revolve around her relationship with Camila. As argued by Collins (1990/2019), sexuality is a key element in thinking about *con-*

Figure 3

Top: Camila Vents on Her Mother at the Hospital

Bottom: The Teacher Tries to Protect the School Where She Works During a Shooting



Note. Screenshots retrieved from [top] "Chapter 43" [Telenovela episode], by M. Dias et al., 2020b, January 13, *Amor de Mãe*, Estúdios Globo; and from [bottom] "Chapter 41" [Telenovela episode], by M. Dias et al., 2020a, January 10, *Amor de Mãe*, Estúdios Globo.

trolling images. In forging a pregnancy desired only by herself, Thelma nullifies Camila's reproductive rights. After the birth of her grandson, Thelma does not prioritize Camila's decisions about the child, even after being warned of her excessive intervention. Such alienation from the care of her own children resembles the image of the matriarch, who is considered guilty of the "bad education" of Black children.

Thus, whereas images such as the *mammy* foster a dehumanization rooted on its explicit association with childcare and household chores, a contrary movement may be observed in Camila. Thelma's actions—and Danilo's little reaction to them—help nullify Camila's subjectivity in her experience as a mother. That creates the feeling that Camila is but a distant family member, or even less, for her opinions on raising her own child are at times ignored.

We should mention that Camila is assertive in her positioning whenever she feels uncomfortable, which is mostly expressed by using her voice. Her speeches are straightforward when addressing oppression related to race, gender, and class crossing her story, as in the excerpt from the chapter aired on January 13, 2020, below:

É, mãe, mas o problema é esse. Eu sempre vou ter que ser forte? Sempre? Eu tenho que ser forte porque a gente é pobre e eu quero estudar. Aí

eu tenho que passar de primeira porque eu não posso perder nenhuma chance, nenhuma! Eu tenho que ser forte porque eu sou mulher e para mulher tudo é mais difícil. Eu tenho que aguentar sempre um babaca olhando para o meu peito ao invés de prestar atenção no que eu tenho a dizer. Eu tenho que ser forte porque eu sou preta e a gente vive num país racista. Eu tenho que ser forte porque eu sou professora; porque eu tentei ajudar os meus alunos, eu tomei tiro. Eu tenho que ser forte. Eu tô cansada, mãe, eu tô cansada! Eu tô cansada de ser forte. Eu não vou poder ser fraca nenhum dia, nenhuma vez na minha vida? [Yeah, mom, but that's the problem. Will I always have to be strong? Always? I have to be strong because we are poor, and I want to study. Then, I have to get into university at the first try because I can't miss a chance! I have to be strong because I'm a woman, and everything is harder when you are a woman. I always have to put up with an asshole looking at my chest instead of paying attention to what I have to say. I have to be strong because I'm Black, and we live in a racist country. I have to be strong because I'm a teacher; trying to help my students, I got shot. I have to be strong. I'm tired, mom, I'm tired! I'm tired of being strong. Will I ever be able to be weak, once in my life?] (Dias et al., 2020b, 15:25).

Camila's position suggests this linearity in the character's values. Her characterization reinforces this idea since it is almost not changed during the plot. Her hair is natural, and her clothes show many African references. Even if it is unknown if Camila follows any religion, the elements of her clothing indicate, at least, a relationship with the Afro-Brazilian religions. This aspect reveals the character's recognition of the importance of the Black people's culture that preceded her historically (Figure 4).

In turn, being a successful lawyer who owns a law firm in Rio de Janeiro, Vitória experiences quite a different reality. From the beginning of the story, motherhood is a central topic in her plot due to a child she had lost in an advanced stage of pregnancy. Concerned about her age, Vitória believes that the priority of her marriage to Paulo (Fabrício Boliveira) should be a child. Therefore, besides trying to get pregnant, she also waits for the conclusion of the adoption process. However, their marriage goes into crisis after Vitória discovers that Paulo betrays her, believing her insistence on becoming a mother to be one of the reasons. After the divorce, Vitória realizes that her project of being a mother did not necessarily require the presence of Paulo—the only Black man with whom she relates throughout the plot.

The story does not provide us with much detail about her life. We do not know whether the adoption process was initi-

ated by the couple or only by Vitória; in fact, after leaving the house he shared with Vitória, Paulo is no longer portrayed in the narrative. Although explored in few scenes, Vitória's relationship with her husband reinforces the supposed Black men's rejection of Black women. *Controlling images* such as the *matriarch* and the *Black lady* incorporate this conception to portray the emotional loneliness of Black women as a punishment for their conquests or for failing in suppressing their longings in their positioning.

The construction of this character already shows an association with the matriarch in the first week. If this *controlling image* suggests that Black women would tend not to provide due care for their children, this character shows the opposite: Vitória is portrayed as controlling precisely in her desire for becoming a mother. In planning to get on with a frayed marriage to satisfy a desire of her own, her obstinacy is confused with this rigid image (excerpt from the chapter aired on November 26, 2019):

VITÓRIA — Eu não vou me separar, Paulo. Se você se envolveu e tá tendo um casinho fora do casamento, a gente conversa e se acerta.

PAULO — Não é um casinho. Eu tô apaixonado.

VITÓRIA — Não inventa, Paulo! Não inventa. Não inventa. Paulo... o pro-

Figure 4

Camila Talks to Her Students During One of Her Classes



Note. Screenshot retrieved from "Chapter 4" [Telenovela episode], by M. Dias et al., 2019c, November 28, *Amor de Mãe*, Estúdios Globo.

cesso de engravidar ele tá chato. Eu sei disso. Só que a gente tem um objetivo aqui que é botar um neném na minha barriga.

PAULO — Esse é o seu objetivo, Vitória. O meu, agora, é me separar.

VITÓRIA — Não, se é para falar sobre isso, é melhor a gente dormir.

PAULO — Será que você consegue uma vez respeitar o desejo do outro? Por isso que o nosso casamento acabou: você quer mandar em tudo!

VITÓRIA — O nosso casamento não acabou, Paulo.

PAULO — O nosso casamento está acabando agora!

[VITÓRIA. I'm not going to divorce, Paulo. If you got involved and you're having a little affair, we'll talk and get it right.

PAULO. It's not a little affair. I'm in love.

VITÓRIA. Bullshit, Paulo! Bullshit. Bullshit. Paulo... the process of getting pregnant is boring. I know that. But our goal here is to put a baby in my belly.

PAULO. This is your goal, Vitória. My goal, now, is to get a divorce.

VITÓRIA. No, if we're going to talk about it, we'd better get some sleep.

PAULO. Can you at least once respect another person's wishes? That's why our marriage is over: you want to rule everything!

VITÓRIA. Our marriage isn't over, Paulo.

PAULO. Our marriage is ending now!]
(Dias et al., 2019b, 48:13).

The adoption process is completed soon after the divorce and, with the arrival of her first child, Vitória realizes that motherhood will demand changes in her routine, for the time spent with work could interfere with childcare. This issue is highlighted through her relationship with one of her main clients, Álvaro (Irândhir Santos), president and shareholder of a plastic factory.

Vitória knows, condones, and even benefits from Álvaro's illegal actions as a considerable amount of the money she receives for her services is not declared. The turning point of such endorsement is the very moment when Vitória's eldest son is detained by the police for allegedly participating in a looting on the beach. He and other children are taken to a forest under the orders of Belizário (Tuca Andrada), a police officer and some sort of henchman for Álvaro who had even been defended by Vitória (Figure 5).

Figure 5

Top: Vitória Tears Her Service Contract to Álvaro
Bottom: The Character Awaits Healthcare Services for Her Child



Note. Screenshots retrieved from [top] "Chapter 56" [Telenovela episode], by M. Dias et al., 2020d, January 28, *Amor de Mãe*, Estúdios Globo; and from [bottom] "Chapter 72" [Telenovela episode], by M. Dias et al., 2020f, February 15, *Amor de Mãe*, Estúdios Globo.

The story of Vitória undergoes a turnaround when she ends the contract with the businessman, who submits a complaint against the lawyer, making her lose the right to practice her profession. Facing financial problems, Vitória moves into a much simpler house and starts working as a seamstress for a living. However, such a turnaround seems unreal as, even after breaking up with her main client and losing her license, we would expect her to have some financial reserve after being in charge of a well-known law firm for years. Somehow, this change seems oriented towards making the character live experiences explainable by *controlling images*, which forge an imaginary of Black women as poor, single mothers, who depend on public services. At this stage of her life, Vitória faces the precariousness of access to public healthcare when trying to treat her sick son, spends sleepless nights managing all the work, and even resorts to a loan shark.

Then, her story undergoes yet another turnaround when she nurtures a romantic relationship with Raul (Murilo Benício), a boyfriend from her teenage years. In an effort to help her, Raul pays her debt without her knowing, which makes her feel deeply offended. When Vitória confronts Raul about this action, he proposes marriage to her. Once married, Vitória reestablished her living standards at the beginning of the story, but most of the financial resources are provided by Raul. This moment of the plot reveals a certain

dependence of Vitória on Raul. Although she is resistant in complying with the situation at first, the unfolding of the narrative contributes to portraying her as a woman who does not depend on the State, but on a male provider, and thus as a *gold-digging hoochie*.

Unlike Camila's, Vitória's characterization is not so linear. This is because it accompanies these changes in her financial reality and in her values. At the beginning of the story, her look is more formal, more connected with the exercise of her profession. Then, the characterization became simpler when she was prevented from working as a lawyer. Finally, when she regains the right to practice her profession, she returns with more sophisticated clothing but with slightly lighter and less formal colors. Her hair is also natural. At the beginning, it was tied many times, but was later seen freed more often (Figure 6).

These constant turnarounds in the characters' stories, especially in Vitória's, provide plenty material for discussing representativeness. Perceiving their construction from multiple angles helps understanding the correlation between the experiences lived by real women and by those portrayed in the fiction.

Controlling images are not static; they are dynamic. They may be interconnected and, often, when escaping from one, women may fall into another (Bueno,

Figure 6

Vitória Takes Care of Her Home While She is Not Able to Work as a Lawyer



Note. Screenshot retrieved from "Chapter 64" [Telenovela episode], by M. Dias et al., 2020e, February 6, *Amor de Mãe*, Estúdios Globo.

2020). The reading of these characters reveals that *controlling images* explain much of the construction and the events employed in the dramatic narrative. Yet, the influence of each of these images is not determined by clear cut borders; rather, they provide a profusion of possible references in Vitória and Camila.

Final Considerations

The leading roles of Vitória and Camila foster pertinent discussions about representativeness. The longer screen time provides more space for a rich construction of their story. The narrative style favors this approach, allowing the alternation among different plot segments. Likewise, the text provides a fertile ground for confronting certain historical and contemporary social issues.

Although the *controlling images* proposed by Collins (1990/2019) were inserted in a different context, the concept proved particularly useful for discussing this research object. Such applicability accounts for the similarities in the cultural formations of the two countries, especially regarding the legacy of the historical enslavement process and its imprint on the Black population. In applying these concepts, we reinforce Collins' (1990/2019) claim about the possibility of a shared perspective among Black women in different geographical and social contexts.

The results show that the construction of characters imply a flow between the *controlling images*, which are used as a resource in the narrative. On the other hand, the recurrence of these images throughout the plot reveals that breaking with them still falls into implicit limits. At times, these images are contested by the characters; at others, they are constantly evoked, thus reorganizing and reinforcing them.

This research is relevant for advancing knowledge on the specifications underlying the reproduction of racism and sexism in telenovelas. The prominence of these media products in Brazil highlights the need for continuous monitoring capable of identifying and challenging representations that contravene the experience of Black women.

REFERENCES

- Almeida, S. L. (2019). *Racismo estrutural*. Pólen.
- Araújo, J. Z. (2004). *A negação do Brasil. O negro na telenovela brasileira* (2nd ed.). Senac. (Original work published 2000)
- Bueno, W. (2020). *Imagens de controle. Um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Editora Zouk.
- Candido, A., Rosenfeld, A., de Almeida Prado, D., & Salles Gomes, P. E. (2009). *A personagem de ficção* (11th ed.). Editora Perspectiva. (Original work published 1976)
- Campos, L. A., & Feres Júnior, J. (2015). Televisão em cores? Raça e sexo nas telenovelas “Globais” dos últimos 30 anos. *Textos para Discussão GEMAA*, (10), 1–23. https://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2015/12/imagens_publicacoes_TpD_TpD10_Gemaa.pdf
- Collins, P. H. (2019). *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento* (J. Pinheiro, Trans.). Boitempo. (Original work published 1990)
- Couceiro de Lima, S. M. (2001). A personagem negra na telenovela brasileira: alguns momentos. *Revista USP*, (48), 88–99. <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32894/35464>
- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-re, W. (Writers), & Villamarim, J. L., Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I., Bressane, N., Barcinski, P., & Carvalho, W. (Directors). (2019a, November 25). Chapter 1 [Telenovela episode]. In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.
- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-re, W. (Writers), & Villamarim, J. L., Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I., Bressane, N., Barcinski, P., & Carvalho, W. (Directors). (2019b, November 26). Chapter 2 [Telenovela episode]. In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.
- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-re, W. (Writers), & Villamarim, J. L., Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I., Bressane, N., Barcinski, P., & Carvalho, W. (Directors). (2019c, November 28). Chapter 4 [Telenovela episode]. In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.
- Dias, M. (Writer), & Villamarim, J. L. (Director). (2019–2021). *Amor de mãe* [Telenovela]. Estúdios Globo.
- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-re, W. (Writers), & Villamarim, J. L., Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I., Bressane, N., Barcinski, P., & Carvalho, W. (Directors). (2020a, January 10). Chapter 41 [Telenovela episode]. In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.
- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-re, W. (Writers), & Villamarim, J. L., Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I., Bressane, N., Barcinski, P., & Carvalho, W. (Directors). (2020b, January 13). Chapter 43 [Telenovela episode]. In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.
- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-re, W. (Writers), & Villamarim, J. L., Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I., Bressane, N., Barcinski, P., & Carvalho, W. (Directors). (2020c, January 22). Chapter 51 [Telenovela episode]. In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.

- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-
 rre, W. (Writers), & Villamarim, J. L.,
 Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I.,
 Bressane, N., Barcinski, P., & Carval-
 ho, W. (Directors). (2020d, January
 28). Chapter 56 [Telenovela episode].
 In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.
- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-
 rre, W. (Writers), & Villamarim, J. L.,
 Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I.,
 Bressane, N., Barcinski, P., & Carval-
 ho, W. (Directors). (2020e, February
 6). Chapter 64 [Telenovela episode].
 In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.
- Dias, M., Mesquita, M., Vitorino, R., & Dague-
 rre, W. (Writers), & Villamarim, J. L.,
 Marques, C., Barbosa, F., Teixeira, I.,
 Bressane, N., Barcinski, P., & Carval-
 ho, W. (Directors). (2020f, February
 15). Chapter 72 [Telenovela episode].
 In L. Monteiro, & L. Silva (Producers), *Amor de mãe*. Estúdios Globo.
- Gabriela, A. (Executive Producer). (2016). *Above justice* [TV series]. Rede Globo de
 Televisão.
- Gonzalez, L. (2019). Racismo e sexismo na cultura brasileira. In H. Buarque de Holanda (Ed.), *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (pp. 237–258). Bazar do Tempo. (Original work published 1983)
- Hooks, B. (2019). *Olhares negros: raça e representação* (T. Breda, Ed.; S. Borges, Trans.). Editora Elefante. (Original work published 1992)
- Souza, N. S. (1983). *Tornar-se negro*. Edições Graal.
- Vassallo de Lopes, M. I. (2003). Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, (26), 17–34. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.voi26p17-34>

Autores correspondientes: Matheus Effgen Santos (matheuseffgen@gmail.com) y Gabriela Santos Alves (gabriela.alves@ufes.br)

Roles de autores: **Effgen Santos, M.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto. **Santos Alves, G.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Effgen Santos, M. y Santos Alves, G. (2023). The *telenovela* and the representation of black women: A study from the *controlling images* analytical category. *Conexión*, (19), 53-79. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.003>

Primera publicación: 26 de junio de 2023 (<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.003>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

¿Vencer los estereotipos? El discurso sobre las violencias de género en tres melodramas de Televisa: *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* y *Vencer el pasado*

Overcome Stereotypes? The Discourse on Gender Violence in Three Televisa Telenovelas: *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* and *Vencer el pasado*

GABRIELA GÓMEZ RODRÍGUEZ

Doctora en Comunicación. Profesora investigadora titular del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Cooordinadora del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva, capítulo México. Editora en jefe de la revista *Comunicación y Sociedad*. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel II. Trabaja las siguientes líneas de investigación: medios y violencia; ficción televisiva; representaciones de la violencia de género; estudios de periodismo; comunicación de la ciencia.

YARIMIS MÉNDEZ PUPO

Licenciada en Periodismo por la Universidad de La Habana, y maestra en Comunicación y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara. Ejerció el periodismo cultural y deportivo en radio, televisión y en prensa escrita en Cuba. Locutora certificada por el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT). En México, se ha desempeñado profesionalmente como parte del equipo de comunicación estratégica del Club de Béisbol Charros de Jalisco en la generación de contenidos especializados, la atención a medios de comunicación y la conducción de espacios en redes sociales digitales. A la par, ha desarrollado su trayectoria académica en la Universidad de Guadalajara con el estudio de la maestría en Comunicación y el doctorado en Ciencias Sociales. Sus líneas de investigación e intereses son los siguientes: periodismo, medios de comunicación y redes sociales digitales; comunicación social y organizacional estratégica; análisis del discurso y contenido mediático; estudio de los procesos migratorios internacionales y medios de comunicación; y género y experiencia laboral y migratoria. Actualmente, es profesora de cátedra en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, campus Guadalajara.

¿Vencer los estereotipos? El discurso sobre las violencias de género en tres melodramas de Televisa: *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* y *Vencer el pasado*

Overcome Stereotypes? The Discourse on Gender Violence in Three Televisa Telenovelas: *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* and *Vencer el pasado*

Gabriela Gómez Rodríguez¹ y Yarimis Méndez Pupo²

¹ Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara, México

gabriela.grodriguez@academicos.udg.mx (<http://orcid.org/0000-0002-2078-1671>)

² Departamento de Medios y Cultura Digital, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México

yarimismendez@tec.mx (<https://orcid.org/0009-0007-6195-3058>)

Recibido: 27-04-2023 / Aceptado: 30-06-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.004>

RESUMEN

En el año 2019, Televisa comenzó la producción y transmisión de tres telenovelas con la temática central de la violencia de género. Cada una de estas entrecruza las historias de cuatro protagonistas que viven diferentes conflictos asociados a las múltiples violencias que enfrentan en sus relaciones cotidianas con hombres y mujeres. La trilogía lleva los títulos *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* y *Vencer el pasado*. En el presente artículo, se analizan estos melodramas desde la perspectiva de género y el método del análisis crítico del discurso (ACD), los cuales nos permitieron comprobar que, aunque hay avances en el modo de representar a la mujer y sus problemáticas, las construcciones

simbólicas y discursivas alrededor de los personajes femeninos continúan cediendo ante las normativas de la moral cristiana, los estereotipos físicos o los roles más tradicionales que se asignan a hombres y mujeres.

ABSTRACT

In 2019, Televisa began the production and transmission of three telenovelas with the central theme of gender violence. The trilogy, *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* and *Vencer el pasado*, intertwines the stories of four protagonists who experience different conflicts associated with the multiple forms of violence they face in their daily relationships with men and women. This article

analyzes these telenovelas from the gender perspective and the critical discourse analysis (CDA) method. Among our findings, it stands out that, although there are advances in the way of representing women, the symbolic constructions and discursiveness around the female characters continue to yield to the norms of Christian morality, physical stereotypes or the more traditional roles assigned to men and women.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Telenovelas, Televisa, violencia de género, discurso, análisis crítico del discurso / telenovelas, Televisa, gender violence, discourse, critical discourse analysis

En el marco del movimiento global Me Too y de múltiples movilizaciones feministas en México, Televisa lanzó, en los años 2020 y 2021, telenovelas con temática central sobre la violencia de género. La primera de estas fue *Vencer el miedo* (Ocampo, 2020) y contó con 47 capítulos. A mediados de ese año, se transmitió *Vencer el desamor* (Ocampo, 2020-2021), una producción de 93 episodios, y, en 2021, comenzó la transmisión de *Vencer el pasado* (Ocampo, 2021), de 80 capítulos, la cual finalizó a inicios de noviembre del mismo año.

La productora de estas tres ficciones, Rosy Ocampo, reconoció su interés por acercarse a problemas más verosímiles

sobre la cotidianidad femenina y más aún en el contexto que se vive en México en cuanto a violencia contra las mujeres, donde cada día asesinan a diez en el país. Según el Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública,

en 2022 sumaron 3 mil 754 muertes de mujeres, de las cuales sólo 947 (es decir el 33.7%) se investigaron como feminicidios —los cuales son abordados como «presuntos» ante la falta de resolución—, mientras que el resto se considera por homicidio doloso (*México rompió cifra histórica de mujeres asesinadas*, 2023, párr. 4).

En cuanto a la audiencia, *Vencer el miedo* obtuvo 16.51 puntos de índice de audiencia, mientras que *Vencer el desamor* logró 14.10 (Gómez Rodríguez y Franco Mígués, 2022). Por su parte, *Vencer el pasado* alcanzó una teleaudiencia de más de 3.7 millones de personas.

Coinciden estas producciones con el auge de los movimientos feministas en México, los cuales exigen un alto al patriarcado y a la violencia contra las mujeres; asimismo, promueven la denuncia por acoso sexual.

La primera de estas tres ficciones de Televisa, *Vencer el miedo*, salió al aire justamente cuando cobraba fuerza en el país el movimiento Me Too, que surgió en 2017 contra el productor de cine y ejecutivo estadounidense Harvey Weinstein ante

múltiples denuncias por agresión y acoso sexual. De hecho, en la telenovela se presentan referencias directas a este movimiento¹.

Además, estos productos televisivos se transmitieron cuando los datos del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP) mostraban un panorama complejo de todo tipo de abusos en contra de la mujer. A lo largo de la pandemia por la COVID-19, el confinamiento trajo consigo un aumento de las situaciones de violencia intrafamiliar que viven las mujeres. Tan solo en junio de 2020, se recibieron más de 106 711 llamadas al 911 relacionadas con algún incidente de violencia contra las mujeres (Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública, 2020).

En México, se padece una gran violencia de orden estructural, que también ha derivado, entre otras modalidades, en una gran violencia doméstica y de género. En términos culturales, se ha heredado una cultura patriarcal que se replica de generación en generación. A nivel social, se han creado estereotipos sobre los roles de la mujer y las telenovelas se han sumado a reproducirlos prácticamente desde la primera producción de Televisa, a finales de la década de los cincuenta.

Creemos que Televisa ha decidido representar este tema en sus melodramas con el fin de ganar audiencias y «no quedarse atrás», pues otras ficciones transmitidas —por ejemplo, vía *streaming* (SVOD)²— han incluido en sus contenidos estas temáticas. No obstante, hace falta ver qué tanto la trilogía de *Vencer* rompe con esas representaciones tradicionales sobre la mujer y su rol.

Representación de la violencia de género en las telenovelas en México

La representación de la violencia de género en las telenovelas mencionadas no es algo novedoso del todo, pues en otros melodramas producidos por Televisa ya se habían abordado los temas de la violencia —estereotipos de género—, como es el caso de la telenovela *Para volver a amar* (González Salgado y Gómez Fernández, 2010-2011), en la que se presenta la historia de seis mujeres que padecen violencia por parte de sus parejas; años más tarde, en la telenovela *Mujeres de negro* (Moreno Laguillo, 2016), se abordó la violencia contra la mujer de manera central.

Un caso aparte lo constituyen las propuestas exhibidas por la televisora Cadena Tres —hoy Imagen TV—, que produjo

¹Una de las protagonistas, Cristina Durán, víctima de agresiones sexuales, menciona, en el capítulo 26 de la trama, que va a crear la etiqueta #MeTooNadadoras para sumar las voces de mujeres violentadas como ella y para denunciar a su agresor.

²Se refiere al sistema de transmisión en directo, retransmisión o emisión en continuo, del tipo de suscripción bajo demanda, conocido en inglés como *subscription video on demand* (SVOD, por sus siglas en inglés).

Las Aparicio en el año 2010 y *Sexo débil* en el 2011 (Fernández Poncela y Pérez García, 2019). En estas telenovelas, en realidad, la mujer, a fin de «liberarse», termina reproduciendo roles machistas, lo cual deja en duda una ruptura en la narrativa tradicional, en la cual se ha representado a la mujer como sumisa y dependiente del hombre (Pérez-Sánchez, 2012).

En el estudio realizado por Pech Salvador (2015), ella asegura que, en *Lo que la vida me robó*, la ficción no solo reproduce estereotipos y roles de género, sino que contribuye a la naturalización de las relaciones entre hombres y mujeres, de acuerdo con una lógica heterosexualizada y patriarcal, y que, además, configura una sensibilidad basada en la violencia simbólica estructural, propia de la cultura judeocristiana. Desde esta perspectiva, el melodrama de Televisa analizado en el trabajo mencionado es un ejemplo que describe las formas en que se manifiesta la reproducción y naturalización de la violencia en pleno siglo XXI en las representaciones mediáticas de la televisión mexicana.

Lo que es relevante en las tres telenovelas de la serie *Vencer* es que abordan centralmente el tema de la violencia de género. En las narrativas presentadas, se acercan a aspectos que se habían tratado de manera más superficial en otras telenovelas de Televisa, en las que se producen estereotipos de la mujer muy

afianzados ya en la cultura machista no solo mexicana, sino también de otros países.

Televisa es la empresa productora de telenovelas más importante en México y sus productos han alcanzado gran reconocimiento en muchos países del mundo, sobre todo en Latinoamérica. Actualmente, es la televisora que más se ha enfocado en representar el tema de la violencia de género de manera central en sus narrativas; sin embargo, esto no significa que haya roto con el modelo mexicano Televisa (Mazziotti, 2009). Consideramos que el hecho de que Televisa incursione en esta temática refleja una coyuntura que exige hacerlo, más que un cambio real de paradigma en la televisora.

Por otra parte, TV Azteca e Imagen Televisión, las otras dos televisoras privadas en México, no están produciendo telenovelas actualmente, por lo que la apuesta narrativa de Televisa en torno al tema de violencia de género es única en televisión abierta en ese formato.

Dado el contexto de violencia y reclamos de grupos feministas, consideramos pertinente analizar cómo las tres telenovelas mencionadas han incluido la perspectiva de género y qué propuestas de sentido nos presentan al abordar las múltiples violencias que enfrentan las protagonistas de estas historias. Así, en este trabajo, responderemos a esta pregunta general: ¿cómo se construyen

las violencias de género en el discurso de las telenovelas de Televisa *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* y *Vencer el pasado*? En términos específicos, nos preguntamos lo siguiente: (1) ¿qué temas se abordan y cuáles no en torno a las violencias de género?; (2) ¿qué tipo de propuesta discursiva se presenta respecto a las violencias de género con cada uno de los personajes protagónicos?; (3) ¿cómo evolucionan las relaciones de género de los personajes protagónicos en estas ficciones televisivas?; (4) ¿cuál es la propuesta discursiva en torno a la sororidad entre las protagonistas y qué peso tiene en la trama de estos melodramas?; y (5) ¿existe o no una propuesta discursiva de mayor autonomía en los personajes femeninos protagonistas de estas historias?

Planteamiento teórico-metodológico

Dado que las tres telenovelas se centran en las historias y problemáticas que viven sus protagonistas, y que tienen como propósito fundamental abordar las construcciones sociales en torno al género, seleccionamos esta perspectiva para dar sustento teórico al análisis. Al estudiar cualquier tipo de discurso desde el enfoque de género, se parte de la premisa de que la inequidad entre el hombre y la mujer no responde a una explicación biológica, sino a una construcción social y simbólica, la cual contiene el conjunto de atributos asignados a las personas a partir del sexo (Lagarde, 1996; Woo Morales, 2010/2019).

Como afirma Marta Lamas,

esta simbolización cultural de la diferencia anatómica toma forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que dan atribuciones a la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función de su sexo. Así, mediante el proceso de constitución del *género*, la sociedad fabrica las ideas de lo que deben ser los hombres y las mujeres, de lo que es «propio» de cada sexo (1994, p. 8).

Esta perspectiva nos permite concentrar la mirada sobre el tema principal que Televisa busca presentar a los televidentes de estos tres melodramas: las violencias de género. Como concepto, nos lleva a enfocarnos en los abusos que se expresan en forma de violencia física, psicológica y sexual, además de la violencia estructural reproducida vía la discriminación en los campos laborales, económicos, políticos y en las relaciones sociales de las personas (Segato, 2016).

Para el análisis de las tres ficciones de Televisa, contribuyen también otros conceptos que han aportado los estudios de género, como el de autonomía y el de sororidad. Cuando nos preguntamos si estos personajes femeninos protagónicos tienen o no una mayor autonomía en la resolución de los conflictos que enfrentan asociados al género, estamos entendiendo, en diálogo con el Observatorio

de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe³, que «la autonomía significa para las mujeres contar con la capacidad y con condiciones concretas para tomar libremente las decisiones que afectan sus vidas» (Miranda, s. f., p. 3). Ello implica

liberar a las mujeres de la responsabilidad exclusiva por las tareas reproductivas y de cuidado, lo que incluye el ejercicio de los derechos reproductivos; poner fin a la violencia de género y adoptar todas las medidas necesarias para que las mujeres participen en la toma de decisiones en igualdad de condiciones (Miranda, s. f., p. 3).

Entre los indicadores de la autonomía femenina que se reconocen en la literatura especializada y que ayudan en nuestro análisis de los personajes protagónicos, encontramos los siguientes: participación de la mujer en la toma de decisiones en el hogar; libertad de movimiento; acceso y control de recursos económicos; estar libre de violencia doméstica; actitudes a favor de la equidad de género; y elección del cónyuge y composición de la pareja y del hogar (García, 2003).

Asimismo, como muestran las preguntas de investigación, consideramos importante analizar la propuesta discursiva referida a la sororidad en estos melodramas, pues hubo una clara intención de presentar escenas en las que las protago-

nistas se relacionan a partir de la solidaridad entre ellas, especialmente cuando, en su discurso, abordan las situaciones de violencia que han enfrentado, la discriminación sexual o los comportamientos machistas a los que se vieron expuestas. Compartimos aquí la definición de *sororidad* de Lagarde, quien la entiende como una dimensión política y ética:

Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas (2006, p. 126).

Como paradigma específico dentro del enfoque de género, consideramos útil la perspectiva interseccional para llegar a un análisis más profundo de estas tres producciones televisivas. La aproximación interseccional permite realizar un análisis que reconoce que la multiplicidad de feminidades y masculinidades está interconectada y entrelazada con las consideraciones de clase, raza, etnia, nación y sexualidad: el género no existe de forma aislada, sino que siempre es parte de un esquema en el que la raza, la nacionalidad, la integración ocupacional y las posiciones de clase socioeconómicas se

relacionan de modo particular (Hondagneu-Sotelo, 1999, p. 427).

Entre las características clave que dan sustento a la perspectiva interseccional, se encuentra el interés por la desigualdad social y las relaciones de poder, que pueden analizarse a través de intersecciones, como el racismo y el clasismo, pero también a través de diferentes dominios del poder, de la relacionalidad, del contexto social y del interés por la justicia social (Hill Collins y Bilge, 2016). Así, el examen de las relaciones de poder se entiende de manera entrecruzada, de ahí la importancia de considerar los diferentes contextos históricos, intelectuales y políticos que dan forma a dichas relaciones: conceptualmente, este marco propone que las diversas categorías de opresión se entiendan como interconectadas e interdependientes, más que como categorías esencialistas separadas (Bastia, 2014, pp. 238-239).

A esta visión sobre el género y la manera en la que se interrelaciona con las distintas posiciones sociales que ocupan las mujeres en circunstancias concretas, se sumó el enfoque del análisis crítico del discurso (ACD) de Van Dijk. Este autor lo define como

un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primordialmente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y

ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político (1999, p. 23).

A continuación, explicamos cómo este método nos ayuda a interpretar los discursos sobre el género que se construyen en las telenovelas.

El ACD como método analítico para estudiar las ficciones televisivas

Van Dijk (1983, p. 82) entiende el discurso como una estructura textual abstracta que puede analizarse en distintos niveles. En la presente investigación, al referirnos específicamente al discurso audiovisual, lo entendemos como aquel que utiliza códigos particulares del lenguaje audiovisual, el cual incluye elementos visuales y auditivos. Para su estudio, compartimos la propuesta de Van Dijk (1983) de determinar las estructuras formales, discursivas y semánticas del mensaje dentro de un contexto específico.

Esta propuesta, que llama a comprender los textos como parte de los múltiples contextos de los que son parte, se articula en gran medida con el enfoque de género de la investigación, dado que

los usuarios del lenguaje no son solamente miembros de grupos sociales; también son personas con una historia personal propia (biografía), experiencias acumuladas, principios y creencias personales, motivaciones

y emociones, y están dotados de una personalidad «singular» que define en su totalidad el tipo y la orientación de sus acciones (Van Dijk, 1996, pp. 21 y 23).

Partiendo de los distintos niveles que se pueden reconocer en un discurso y teniendo en cuenta que el ACD es un método analítico adaptable a las características del producto comunicativo que se desee analizar —en este caso, los discursos de las ficciones televisivas de Televisa—, diseñamos una guía de análisis, así como varias tablas de vaciado, que ayudaron a operacionalizar los conceptos y las categorías que guían las preguntas y objetivos de la investigación. Añadimos en el siguiente enlace la guía de análisis, las fichas de los personajes y las tablas de vaciado para el análisis de las telenovelas: <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.17950010.v1>.

Muestra del estudio

Como estrategia metodológica, se seleccionó una muestra de capítulos de cada una de las telenovelas⁴. Aunque se dio seguimiento exploratorio a las tramas de los tres melodramas, decidimos seleccionar el primer capítulo de cada uno de ellos, por ser el que nos presenta a las protagonistas y las problemáticas que enfrentan en un principio. Se seleccionaron también escenas clave de capítulos a la mi-

tad de las tramas y el capítulo final para evaluar cómo evolucionan los discursos de las protagonistas y los conflictos que enfrentan, así como la resolución que se presenta a la teleaudiencia.

Dentro de los capítulos seleccionados, analizamos aquellos diálogos en los que las protagonistas se enfrentan a nivel discursivo a las múltiples violencias de género que viven en su cotidianidad, ello con el propósito de examinar cuál es la propuesta de sentido que se hace desde el personaje y la autonomía con la que este se relaciona con hombres y mujeres, y cómo resuelve el conflicto en el que se ve envuelto.

Además, el ACD se realizó teniendo en cuenta que, dentro de la gran macrohistoria que es la telenovela, se van presentando a los televidentes microhistorias particulares de cada personaje: ¿cómo empiezan, cómo se desarrollan y cómo concluyen? Estos aspectos son importantes para entender la propuesta discursiva sobre las violencias de género en estas ficciones.

El análisis de la serie *Vencer: entre posicionamientos feministas y miradas estereotipadas*

La telenovela, como bien marcara Jesús Martín-Barbero (1987), es el producto más legitimado y el más exitoso comer-

⁴ Los capítulos que integran la muestra son los capítulos 1, 24, 25, 26 y 47 de *Vencer el miedo*; los capítulos 1, 45, 46, 47 y 93 de *Vencer el desamor*; y los capítulos 1, 45, 46, 47 y 85 de *Vencer el pasado*.

cialmente en Latinoamérica y en otras regiones del mundo, y aún en el siglo 21 es uno de los productos más consumidos por televisión abierta, como bien señalan los estudios realizados por el Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL)⁵. Al tener un visionado amplio, las propuestas discursivas alcanzan a una gran audiencia, sobre todo en los sectores económicos más desfavorecidos, quienes mayormente consumen telenovelas en México (Gómez Rodríguez y Franco Migués, 2022).

Al abordarse la violencia de género de manera explícita en las narrativas de las telenovelas como tema central, Televisa está proponiendo un discurso respecto a qué es y qué tipos de violencia sufren las mujeres, así como la solución que le dan a esta problemática. Encontramos que las tres telenovelas estudiadas en este trabajo presentan a la teleaudiencia las historias de cuatro mujeres heterosexuales en diferentes etapas de sus vidas: la mujer entre los 50 y 60 años, en los 30, en los 20 y en la adolescencia. Las historias de las protagonistas se conectan con personajes —*crossover*— y hay una voz en *off* que introduce la trama en cada capítulo, con *flashbacks* y *flashforwards* al inicio de los melodramas. Es interesante que no solo se aborda el tema de la violencia de hombres contra mujeres, sino también de mujeres contra otras mujeres. Al finalizar cada capítulo, se

presentan consejos y materiales educativos, así como servicios de atención vía telefónica prestados por una asociación civil: Mexfam. Un aspecto relevante por mencionar es que *Vencer el miedo* se realizó junto con Population Media Center (<https://www.populationmedia.org/>), la cual es una ONG de entretenimiento ubicada en Estados Unidos y dedicada a los derechos y empoderamiento de las mujeres, la estabilización de la población y el medio ambiente. Se trata de una telenovela con mensaje social. No es la primera vez que Televisa presenta temáticas sociales: ya existen otras telenovelas que han causado impacto social, como *Ven conmigo* (Sabido y Sabido, 1975), entre otras.

Vencer el miedo

«Es fácil ser libre, pero lo que haces para conseguirlo puede amarrarte para siempre». Con esta frase con una voz en *off* empieza *Vencer el miedo*, la telenovela que aborda las problemáticas de Marcela, Inés, Cristina y Areli. Se deja en claro que uno de los conflictos principales que vivirán estas protagonistas será la búsqueda de autonomía e independencia ante las diferentes situaciones de violencia que enfrentan en su vida cotidiana.

Así, por ejemplo, Marcela —Burbujita—, una adolescente, blanca, de nivel socioeconómico bajo, católica, intenta romper

⁵ Se pueden consultar los anuarios en el sitio de OBITEL (<https://www.obitel.net/>) en los capítulos realizados por México.

la violencia de género que vive en su relación con su padre, la cual se reproduce también en su relación de pareja. Finalmente, estos conflictos se resuelven en la telenovela cuando enfrenta al exnovio pandillero a nivel discursivo:

Por ti, wey, porque estaba mensa por ti. Porque estaba caliente por querer acostarme contigo. Por las fregadas ganas que tenía de largarme, deirme lejos del papá abusador que me tocó. Por eso, me eché a perder la vida y estuve encerrada tres años, wey ¡Tres años en lugar de seguir en la escuela! [...] Pero ahí más o menos voy levantando mi vida otra vez, porque tengo ganas de hacer algo útil con ella; de seguir adelante, de seguir soñando y de no dejarme de nadie [...]. ¿Y sabes qué voy a hacer? [...]. Voy a hacer cosas por mí, voy a cumplir mis sueños y voy a seguir haciendo cosas por mi banda. Y tú no me vas a detener, a menos que me metas un plomazo ahorita, wey. Así que órale: si me vas a matar, cómo vas. Y, si no, ya déjame en paz y deja de meterte en mi vida, porque tú ahí ya no cabes, Rommel (Robles *et al.*, 2020b).

Sin embargo, si bien su discurso se plantea desde la autonomía y el empoderamiento femenino, y se alza en búsqueda de tomar libremente las decisiones que afectan su vida, vemos que simbólicamente termina siendo rescatada en una de las escenas finales por el nuevo novio

rico del que se enamora. Marcela sí enfrenta al padre machista, aunque este sigue en su misma actitud y no hay reconciliación. Asimismo, su otro conflicto, el de haber sido rechazada por su comunidad debido a sus vínculos con el novio pandillero, por lo que la tuvieron recluida tres años en un centro de readaptación para menores de edad, se resuelve gracias al discurso reivindicativo de un sacerdote en una fiesta de celebraciones religiosas de la colonia. Este menciona que ella, su hermana Cristina y su novio rico, Omar, fueron las tres *honorables personas* que lograron detener el vandalismo en el Peñón de la Esperanza.

Así, este intento por visibilizar problemáticas tradicionalmente excluidas en las tramas de las ficciones de Televisa termina atravesado por estereotipos y símbolos con los que usualmente se asocia a las protagonistas en estas ficciones: la fe católica que las hace buenas, honorables y dignas de ser reivindicadas.

Por otro lado, encontramos a Inés —la madre de Marcela y Cristina—, quien padece violencia física y psicológica en su matrimonio. Descubre la infidelidad del marido y pide el divorcio. Se va mostrando a lo largo de la trama más autónoma en la toma de decisiones, por lo que deja de atender al esposo y, hacia el final de la historia, pone un negocio propio en su búsqueda de independencia económica. Así evoluciona su discurso en los capítulos finales de la telenovela:

Marcela, Cristina, Areli y yo estamos muy orgullosas de que, como mujeres, le ganamos al miedo para enfrentar al machismo que tanto daño nos ha hecho a cada una. [...] Alzamos la voz para denunciar los abusos y las injusticias [...]. En nombre de todas esas mujeres, que nunca se rinden y que luchan todos los días, queda inaugurado el negocio de esta familia: Mujerarte (Robles *et al.*, 2020c).

La otra hija de Inés, Cristina, es el personaje que representa al movimiento Me Too. Ella sufre violencia sexual en la escuela de natación y, después, acoso en el ámbito laboral. Esa violencia sexual frustra su sueño de ser nadadora profesional. Tres años después de haber sido violentada, denuncia a sus agresores sexuales y toma terapia para poder iniciar su vida sexual con su pareja.

Vive su punto de inflexión cuando su padre violento la califica como *cusca*⁶ y *fácil* a partir de un video que le muestra su agresor sexual, en el que se la ve besándose con un hombre. En ese momento, ella decide alzar la voz sobre las agresiones que vivió y que la alejaron de su vocación. Cuando decide contarle a su familia que fue violada por el masajista del equipo de natación, evoca entre los significados locales de su discurso la importancia de que muchas mujeres alcen la voz ante estas problemáticas: «Hay silencios que

ahogan; por eso es importante vencerlos: porque, al hacerlo, das una bocanada de aire que te devuelve a la vida, la vida que quieres vivir, sin importar lo que digan de ti» (Robles *et al.*, 2020a).

Por su parte, en esta telenovela el personaje de Areli tiene un rol educativo sobre los conflictos de la adolescencia, el inicio de las relaciones afectivas y los conflictos generacionales con los padres. A su alrededor, algunas jóvenes se ven ante la experiencia del embarazo adolescente, por lo que ella, que vive varios conflictos con el padre por iniciar un noviazgo con un adolescente de clase socioeconómica baja del Peñón de la Esperanza, decide retrasar el inicio de las relaciones sexuales y, al final de la novela, así lo recalca, cuando este le pide una nueva oportunidad de ser su novio: «Sí, pero todo tranquilo, de besitos y ya, sin meternos a cosas de más grandes» (Robles *et al.*, 2020c).

Estas historias no se dan por concluidas en el capítulo final del melodrama, sino que, en *off*, el personaje de Marcela menciona historias similares que muestran la importancia de alzar la voz ante la violencia de género.

Vencer el desamor

Al igual que en *Vencer el miedo*, en *Vencer el desamor* se incluyen, a manera de presentación de cada personaje, frases

⁶ Expresión coloquial mexicana que hace referencia a una mujer coqueta.

que son creencias colectivas y que marcarán la historia de cada protagonista.

El personaje central en *Vencer el desamor* es Bárbara —una mujer de alrededor de 60 años, de clase media, morena, católica—, quien vive con su marido recién jubilado. La frase de apertura —quien presenta a cada personaje es Marcela (Burbujita), de *Vencer el miedo*—, que define lo que Bárbara vivirá a lo largo de la trama, es la siguiente: «Nos dijeron que el hombre de tu vida iba a ser el encargado de chambear⁷ y llevar las riendas de la casa ¿Y tú qué? ¿Estás qué? Pues para atender al marido, ash... ¡Sáquense a la goma!⁸».

Bárbara tiene un sueño, conocer París, y quiere hacerlo en compañía de su esposo machista. Él solo desea que ella lo atienda. Esto lo podemos observar en las estructuras esenciales del siguiente diálogo entre ambos personajes:

BÁRBARA.— ¿Y todo lo que soñamos hacer para cuando te jubilaras de abogado? Ese dinero era para pasear, para irnos a viajar.

JOAQUÍN.— Bárbara, esos eran tus sueños, no los míos. Yo he trabajado toda mi vida como una mula, para el día en que me jubilara quedarme sentado en ese sillón, viendo el fútbol si me daba la gana, o rascándome la panza, o haciendo cualquier cosa.

BÁRBARA.— ¿Qué, me quieres aquí

encerrada, atendiendo al señor? ¡Cuando tengo ganas de hacer muchas cosas más!

JOAQUÍN.— ¡Por Dios! ¡De todo te quejas, mujer! (Robles *et al.*, 2020d).

Bárbara se percata de que su marido no tiene la intención de llevarla a cumplir su sueño y que permanecer a su lado implicará seguir atendiéndolo como una esposa sumisa que renuncia a sus sueños. Decide luchar por su libertad de movimiento y pedirle el divorcio, y se dice a sí misma: «¿Quiero que lo que me queda de vida sea esto? Quedarme en mi casa a atenderte. Por eso estoy pensando: Bárbara, ¿te atreves o te aguantas?» (Robles *et al.*, 2020d). Y, al decidir pedirle el divorcio a su esposo, lo encuentra muerto.

Esto le trae a Bárbara una serie de cambios en su vida. En primer lugar, debe tomar las riendas de su casa; como no tenía un trabajo —se había dedicado siempre a atender a sus hijos y a su esposo—, sus hijos deberán apoyarla económicamente ¿Cómo se resuelve su historia? Al final de la trama, decide que venderá su casa, aconsejada siempre por su hijo arquitecto, quien construirá departamentos, y con ese dinero podrá viajar a París.

El punto de inflexión para establecer un tipo de sororidad con las tres mujeres que viven en su casa ocurre cuando se enamora de un personaje que resulta ser un

⁷ Expresión coloquial mexicana que es equivalente a *trabajar*.

⁸ Expresión coloquial mexicana que es equivalente a *¡váyanse al diablo!*

violador y que pone en riesgo a las cuatro mujeres, pero esta situación se presenta hacia el final de la historia.

Otra característica del personaje Bárbara es que acude constantemente a un sacerdote para pedirle consejos; es una mujer de mucha fe y una moral conservadora, algo que manifiestan también los personajes de *Vencer el miedo* y *Vencer el pasado*, principalmente las mujeres de más de 50 años.

Por su parte, Ariadna es una joven de más de 30 años, blanca, profesional, de clase media; vive con su esposo en unión libre y tiene un hijo que sufre del síndrome de Asperger. Su esposo, hijo de Bárbara, es un hombre con actitudes machistas y no acepta que su hijo tenga una condición especial. El personaje es presentado al inicio de la historia con la siguiente frase: «Nos educaron con eso de que amar es depender del hombre al que amamos, y que no hay de otra más que vivir de lo que él nos pueda dar» (Robles *et al.*, 2020d). Ariadna padece violencia psicológica en su matrimonio y su pareja, además, le es infiel. Asimismo, sufre de violencia por parte de Bárbara. Decide alzar la voz a través del periodismo y dar a conocer e investigar casos de violaciones a mujeres. Es el personaje más activo en la defensa de los derechos de las mujeres, por lo cual manifiesta mayor sororidad. Su situación se resuelve mediante la separación de su pareja y al encontrar trabajo en un periódico. Ofrece pláticas sobre violencia de

género y escribe reportajes en un diario. Establece una relación con el hermano de su expareja, con quien se casa y este sí acepta a su hijo. Esta situación es avallada finalmente por Bárbara, a pesar de sus prejuicios, por lo que aquí detectamos que se rompe un esquema de representación tradicional en el melodrama de Televisa.

Otro de los personajes es Dafne —de nivel socioeconómico bajo, blanca, maestra de inglés—, quien queda viuda y con dos niños muy pequeños. Es la hija ilegítima de Joaquín, esposo de Bárbara. Ante su situación, se ve obligada a vivir en casa de esta, esperando obtener —cuando se venda la casa— parte de la herencia de su difunto padre. Padece constante violencia por parte de Bárbara. Su mayor reto es haber quedado sola con sus hijos. Se la representa con el siguiente discurso al inicio de la trama: «Pero qué pasa cuando nos quedamos solas y debemos enfrentar la vida sin el amor de “aquel hombre” que tanto nos contaron ¡Hay que aprender a no depender de nadie! Ese es el primer paso para vencer el desamor» (Robles *et al.*, 2020d). Sin embargo, el rol que predomina desde el inicio hasta el final es el de madre y esposa abnegada. De este modo, aquí no vemos que existan cambios en la representación de este rol de la mujer y en los discursos que predominan al respecto. Dafne se ve «necesitada» en todo momento del amor de un hombre y quien finalmente la rescata es el hijo adoptivo de Bárbara.

El personaje juvenil de esta telenovela es Gemma, de nivel socioeconómico muy bajo, morena, de unos 15 años. Su microhistoria dentro de la telenovela se presenta así: «Y a muchas nos enseñaron que, si no tenemos a un hombre a nuestro lado, debemos encontrar a uno a como dé lugar, porque eso es más importante que nuestros sueños» (Robles *et al.*, 2020d). En la trama, quien le busca un hombre a Gemma es su madre, ya que la vende para poder tener recursos económicos:

MADRE DE GEMMA.— A mí ya no me sale lo del gasto. Y con tu padre ni cuento, pues desde que lo dejaron todo mocho la friega me la llevo toda yo.

GEMMA.— Mira, por eso mismo le voy a echar hartas ganas a la secu para poder sacar una carrera y llegar bien lejos. ¿Cómo la ves?

MADRE.— Lo más lejos que vas a llegar es al otro pueblo. Tú servirías más en el puesto que llenando de letras esos cuadernos.

GEMMA.— ¿Cómo? ¿Dejar la escuela?

MADRE.— Sí, y en una de esas te buscamos un hombre que te mantenga, que te dé una buena vida, y de paso que nos eche la mano. Total, ya tienes 15 años. Es la edad de merecer y la mejor para matrimoniar.

GEMMA.— ¡Mamá! (Robles *et al.*, 2020d).

Con el hombre ya a su lado, Gemma mantiene relaciones sexuales de manera forzada y queda embarazada; él la

golpea y le es infiel. Ella logra huir y se refugia con su tía Bárbara, quien es media hermana de su mamá. Su sueño es estudiar. Nunca decide abortar —no es un tema que se presente en las telenovelas de Televisa como un acto autónomo concreto—, pero pierde a su hijo al sufrir un accidente automovilístico. Como es característico en estas historias, estas situaciones no se resuelven mediante el acto voluntario del ejercicio de los derechos reproductivos, sino a través de circunstancias que no atenten contra la moral que prevalece. Esta forma de no atentar contra la moral, pero no tener al hijo esperado, se representó también en *Alma de hierro*, transmitida en 2008 (Franco Migués, 2012).

Lo que encontramos en *Vencer el desamor* es que solo el personaje de Ariadna es consistente en cuanto a un posicionamiento feminista activo. El tipo de violencia representada con su historia es psicológica y física. En el resto de los personajes —Bárbara, Gemma y Dafne—, sus historias se resuelven de manera fortuita —muere el esposo, pierde al hijo en un accidente, se casa con el hijo adoptivo, respectivamente—, como una resolución estereotipada y muy tradicional. Si Bárbara se hubiera divorciado y ejercido una independencia económica, o Dafne hubiera salido adelante sola sin necesidad de un hombre, o si Gemma hubiera decidido ejercer su derecho al aborto, creeríamos que, entonces, el melodrama evoluciona en torno a la propuesta discursiva sobre

las relaciones de género de sus protagonistas y el modo en el que estas mujeres ejercen sus derechos e independencia. Sin embargo, como señalamos, estos no fueron los caminos elegidos para la resolución de los conflictos.

Vencer el pasado

La principal violencia que se representa en esta telenovela es la digital, de la cual son víctimas las cuatro mujeres protagonistas. Al igual que las dos telenovelas antes mencionadas, son cuatro las mujeres que encabezan el reparto. La primera de ellas es Carmen —blanca, de más de 50 años, de clase socioeconómica alta—, quien es engañada por su marido; ella sufre de múltiples abusos por parte de él y su grupo social. Huye a Ciudad de México y baja su nivel socioeconómico cuando el marido ya no la mantiene; así, comienza a trabajar en Biogenelab, la empresa de una amiga. Carmen es muy católica, muestra muchos prejuicios sociales y ejerce violencia psicológica contra Mariluz y Renata —las juzga constantemente debido a sus prejuicios—. En la trama, logra liberarse de su esposo y se divorcia, pero vuelve a tener pareja. Consigue desprenderse de algunos de sus prejuicios y ejerce sororidad con el resto de personajes, aunque solo al final de la historia, cuando encuentra que todas las mujeres habían padecido de violencia digital.

Por su parte, el personaje de Renata —blanca, 30 años, de nivel socioeconómico medio-bajo— logra estudiar una carrera y un posgrado, aunque nunca se sabe con qué recursos. Sufre de violencia digital. Su novio la engaña y le roba un kit —un proyecto de análisis de ADN—, por lo que se queda sin trabajo y su familia tiene problemas económicos. Consigue empleo en Biogenelab, donde busca desarrollar sus proyectos; hacia el final de la trama, resulta que es familiar de los dueños de esa empresa. Ella padece de una enfermedad del hígado y recupera su salud gracias a su media hermana rica. Resuelve su historia del pasado —quienes creía que eran sus padres finalmente no lo eran— y hereda parte de la empresa de Biogenelab. Establece una relación amorosa con uno de sus compañeros de trabajo.

Otro de los personajes es Mariluz —veinteañera, blanca, de nivel socioeconómico muy bajo—, quien estudió una carrera técnica como laboratorista. Padece de violencia digital: el exnovio muestra imágenes suyas semidesnuda en venganza por que ella no acepta irse con él a Estados Unidos. El padre la corre por inmoral y la madre lo apoya a él a pesar de no estar de acuerdo. Huye a Ciudad de México, donde trabaja en Biogenelab, y sufre de rechazo por parte de Carmen porque se enamora de su hijo. Carmen la califica como *pobre y naca*⁹. Su conflicto se resuelve al denunciar al exnovio,

⁹ Mexicanismo que significa 'persona ignorante, vulgar, carente de educación'.

a quien encarcelan. Carmen la acepta como pareja de su hijo. Se realiza profesionalmente en Biogenelab y sus padres la perdonan.

Por último, en este melodrama está el personaje juvenil, que representa lo que hoy en día viven miles de jóvenes con el constante uso del celular. Danna tiene 13 años; es blanca, de nivel socioeconómico alto, hija de Carmen, y es adicta a las redes sociales. Su vida y autoaceptación dependen de las redes sociales y de los *likes* que recibe. Padece de violencia digital: cae en las redes de un traficante de droga, quien la convence de venderla en su escuela. Sufre de violencia psicológica y control por parte de su padre. No se libera de su adicción a las redes, pero sí reconoce sus riesgos. Acepta que fue un error vender droga y manifiesta siempre su sororidad con las demás mujeres en la historia.

Analizar estos melodramas y los discursos de sus protagonistas desde el paradigma interseccional nos puso frente al hecho de que los personajes principales femeninos son blancos y heterosexuales; y, finalmente, fieles a los clásicos estereotipos de los melodramas de Televisa, su situación económica se resuelve en los últimos capítulos de la serie. Las mujeres terminan con pareja a su lado. Además, se apoyan entre las cuatro; así se evidencia en el último capítulo de *Vencer el pasado*, con un discurso en el que las protagonistas hablan sobre sororidad:

CARMEN.— ¡Ser mujeres empoderadas nos permite dar un ejemplo a los demás, de unidad, respeto y dignidad entre nosotras!

RENATA.— Porque la sororidad no significa que vamos a pensar igual; se trata de ser solidarias y ¡apoyarnos unas a otras!

MARILUZ.— Entre todas y todos podemos frenar tanto odio y resentimiento en las redes y en la vida cotidiana. ¡No nos cuesta nada hacerle la vida más amable a los demás y a nosotras mismas!

RENATA.— Solo así, entre todos, hombres y mujeres, podremos dejar atrás todo lo negativo, liberarnos de las cadenas y los prejuicios que venimos cargando (Robles *et al.*, 2020d).

Aspectos conclusivos sobre las telenovelas *Vencer*

Pudimos constatar que en las tres telenovelas se abordan diferentes tipos de violencias: digital, laboral, familiar, sexual, física, psicológica, y que, en efecto, sí existe un posicionamiento feminista desde el cual se tratan temáticas actuales, las cuales son mucho más disruptivas que las que se han representado en otras historias de Televisa. Sin embargo, al final, esos posicionamientos no terminan ejerciendo lo que prometen, pues las protagonistas acaban cediendo al orden preestablecido: como mostramos, terminan con una pareja, son rescatadas por un hombre, mejoran su nivel socioeconómico, son redimidas

por la fe católica, etcétera. Si bien existen avances en cuanto a la forma de representar a la mujer y sus problemáticas, dicha representación se queda más en un nivel enunciativo que en uno actitudinal en varios de los personajes mujeres. Además, las construcciones simbólicas no rompen con los esquemas aceptados por la moral cristiana; por ello, vemos que estas mujeres acuden y se reivindican socialmente —y ante los demás— con la aprobación de la religión que profesan.

Por otra parte, encontramos en las tres ficciones un elemento educativo, pues indican a la televidencia a dónde acudir para denunciar, qué tipo de actos se deben denunciar, e invitan a que, si se padece de algún tipo de violencia, se denuncie. En este sentido, los melodramas aportan un mensaje que permite identificar los abusos que se expresan en forma de violencia física, psicológica o sexual, o como discriminación en los campos laborales y, de manera general, en las relaciones sociales de las personas.

Respecto a la propuesta discursiva en torno a la sororidad, esta sí es mostrada como una solución a los conflictos que viven las mujeres, de modo que se alecciona a los telespectadores sobre la manera de enfrentarlos. No obstante, en las historias, esa sororidad no se presenta desde el inicio de la trama, sino hacia el final, ante situaciones límite que viven los personajes, y no de manera natural. Así, se termina trivializando la resolución de los

conflictos, pues las protagonistas acaban atadas a roles tradicionales, como el de madre o esposa. De esta forma, el discurso de sororidad que presentan se parece mucho a lo que se plantea en el espacio público, y suena más a un ideal o modelo aspiracional que a una práctica concreta y cotidiana en las relaciones sociales de estas mujeres.

En cuanto a la autonomía de los personajes femeninos, encontramos que la mujer sí logra escalar en puestos a nivel profesional, siempre y cuando el hombre no aparezca en escena. Y, cuando lo logra, es por una muerte o por un castigo; es decir, la autonomía queda a merced de un evento externo y no se da por el reconocimiento del hombre a la mujer. También la autonomía financiera depende de eventos externos —una herencia, una pareja de nivel socioeconómico alto, etcétera—.

De este modo, la representación que se hace de estas mujeres no rompe con los estereotipos físicos y sus discursos tampoco acaban por romper ideológicamente con lo que ha presentado anteriormente la televisora: la religión es un eje clave para reivindicar la moral de los personajes; el amor sigue siendo un elemento central en las historias; las mujeres son todas bonitas y representan los cánones clásicos de belleza; el hombre es el salvador de la mujer, que en su mayoría es blanca y heterosexual; al final, siempre hay un villano que recibe un castigo clásico, como la muerte o la cárcel.

Asimismo, encontramos temas que solo se abordan de manera superficial, como la homosexualidad y las enfermedades de transmisión sexual; o algunos que evaden abordar desde un posicionamiento feminista, como el del aborto. Tampoco se representa a alguna mujer indígena o afrodescendiente. Los grupos LGTBTTIQ+ no están representados de manera protagónica y, por lo tanto, sus conflictos están ausentes e invisibilizados. Todas estas siguen siendo materias pendientes de abordar más a fondo en los melodramas de Televisa y requieren de un análisis más profundo sobre su subrepresentación por parte de la academia.

REFERENCIAS

- Bastia, T. (2014). Intersectionality, migration and development. *Progress in Development Studies*, 14(3), 237-248. <https://doi.org/10.1177/1464993414521330>
- Fernández Poncela A. M. y Pérez García, M. E. (2019). Identidades de género en las Telenovelas Mexicanas: estudio de caso de *La Candidata*. *La Ventana*, 6(49), 183-217. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i49.6995>
- Franco Miguez, D. (2012). Ciudadanos de ficción: discursos y derechos ciudadanos en las telenovelas mexicanas. El caso *Alma de Hierro*. *Comunicación y Sociedad*, (17), 41-71. <https://doi.org/10.32870/cys.voi17.274>
- García, B. (2003). Empoderamiento y autonomía de las mujeres en la investigación sociodemográfica actual. *Estudios Demográficos y Urbanos*, 18(2), 221-253. <https://doi.org/10.24201/edu.v18i2.1162>
- Gómez Rodríguez, G. y Franco Miguez, D. (2022). México: la televisión se adapta a los formatos y narrativas de los sistemas VoD. En M. I. Vassallo de Lopes, J. Piñón y C. Duff Burnay (Coords.), *Transformaciones en la serialidad de la ficción televisiva iberoamericana en tiempos de streaming* (pp. 205-226). Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González Salgado, G. y Gómez Fernández, R. (Productores ejecutivos). (2010-2011). *Para volver a amar* [Serie de TV]. Televisa.
- Hill Collins, P. y Bilge, S. (2016). *Intersectionality*. Polity Press.
- Hondagneu-Sotelo, P. (1999). Introduction: Gender and contemporary U.S. immigration. *American Behavioral Scientist*, 42(4), 565-576. <https://doi.org/10.1177/00027649921954363>
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Horas y HORAS. https://catedraunescodh.unam.mx/catedra/CONACYT/o8_EducDHyMediacionEscolar/Contenidos/Biblioteca/Lecturas-Complementarias/Lagarde_Genero.pdf
- Lagarde, M. (2006). Pacto entre mujeres. Sororidad. *Aportes*, (25), 123-135. <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- Lamas, M. (1994). Cuerpo: diferencia sexual y género. *Debate Feminista*, 10, 3-31. <https://www.icmujeres.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/2.-Cuerpo-Diferencia-sexual-y-genero.pdf>
- Martín-Barbero, J. (1987). Televisión, melodrama y vida cotidiana. *Signo y Pensamiento*, 6(11), 59-72. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signo-y-pensamiento/article/view/5741>
- Mazziotti, N. (2009). Telenovelas: circulación y estilos narrativos. *Signo y Señal*, (21), 129-149. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/sys/article/view/5842>
- México rompió cifra histórica de mujeres asesinadas por homicidio doloso en 2022; los feminicidios no bajan.* (2023, 5 de febrero). Infobae. <https://www.infobae.com/mexico/2023/02/05/mexico-rompio-cifra-historica-de-mujeres-asesinadas-por-homicidio-doloso-en-el-2022-los-feminicidios-no-bajan/>

- Miranda, C. (s. f.). *Los indicadores de Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe*. División de Asuntos de Género, Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. <https://semujeres.cdmx.gob.mx/storage/app/media/JuevesEstadisticasGenero/2022/Indicadores de OIGALC.pdf>
- Moreno Laguillo, C. (Productor ejecutivo). (2016). *Mujeres de negro* [Serie de TV]. Televisa.
- Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe. (s. f.). *Autonomías*. <https://oig.cepal.org/es/autonomias-0#:~:text=El%20Observatorio%20aborda%20tres%20dimensiones,marco%20de%20los%20derechos%20humanos>.
- Ocampo, R. (Productora ejecutiva). (2020). *Vencer el miedo* [Serie de TV]. Televisa.
- Ocampo, R. (Productora ejecutiva). (2020-2021). *Vencer el desamor* [Serie de TV]. Televisa.
- Ocampo, R. (Productora ejecutiva). (2021). *Vencer el pasado* [Serie de TV]. Televisa.
- Pech Salvador, C. (2015). Melodrama y telenovela: representación y naturalización de la violencia contra las mujeres. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (29), 51-70. <https://ric.iberomx/index.php/ric/article/view/104/87>
- Pérez-Sánchez, I. (2012). *Representaciones de la sexualidad femenina en las narrativas televisivas. El caso de Las Aparicio* [Tesis de maestría]. Universidad de Guadalajara.
- Robles, H., Romero Meza, A., Pérez Zermefío, G., Bracco, G., Cuevas, I. y Caro Cabello, C. (Escritores), y Cann, B. y Nesme, F. (Directores). (2020a, 21 de febrero). Capítulo 25. *Vencer el silencio* [Episodio de serie de TV]. En R. Ocampo (Productora ejecutiva), *Vencer el miedo*. Televisa.
- Robles, H., Romero Meza, A., Pérez Zermefío, G., Bracco, G., Cuevas, I. y Caro Cabello, C. (Escritores), y Cann, B. y Nesme, F. (Directores). (2020b, 22 de marzo). Capítulo 46. *Muchos finales son el comienzo de nuevas historias* [Episodio de serie de TV]. En R. Ocampo (Productora ejecutiva), *Vencer el miedo*. Televisa.
- Robles, H., Romero Meza, A., Pérez Zermefío, G., Bracco, G., Cuevas, I. y Caro Cabello, C. (Escritores), y Cann, B. y Nesme, F. (Directores). (2020c, 22 de marzo). Capítulo 47. *Esta historia no termina* [Episodio de serie de TV]. En R. Ocampo (Productora ejecutiva), *Vencer el miedo*. Televisa.
- Robles, H., Romero Meza, A., Pérez Zermefío, G., Bracco, G., Oviedo, C. y Caro Cabello, C. (Escritores), y Cann, B. y Nesme, F. (Directores). (2020d). Capítulo 1 [Episodio de serie de TV]. En R. Ocampo (Productora ejecutiva), *Vencer el desamor*. Televisa.
- Sabido, I. y Sabido, M. (Productores). (1975). *Ven conmigo* [Serie de TV]. Televisa.
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública. (2020). *Información sobre violencia contra las mujeres. Incidencia delictiva y llamadas de emergencia 911*. <https://www.gob.mx/sesnsp/articulos/informacion-sobre-violencia-contra-las-mujeres-incidencia-delictiva-y-llamadas-de-emergencia-9-1-1-febrero-2019>.

- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Van Dijk, T. A. (1983). Estructuras textuales de las noticias de prensa (Trad. N. Roig). *Análisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, (7-8), 77-105.
- Van Dijk, T. A. (1996). Análisis del discurso ideológico (Trad. R. Alvarado). *Versión*, (6), 15-43. <http://www.discursos.org/Art/An%20del%20discurso%20ideol%20F3gico.pdf>
- Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso (Trad. M. González de Ávila). *Anthropos*, (186), 23-36. <http://www.discursos.org/oldarticles/El%20an%20del%20discurso.pdf>
- Woo Morales, O. (2019). Feminización de la migración internacional. Un análisis desde la perspectiva de género. El caso de México-Estados Unidos. En J. L. Calva (Coord.), *Migración de mexicanos a Estados Unidos. Derechos humanos y desarrollo* (pp. 554-569). Juan Pablos Editor. https://www.academia.edu/40562641/Feminizaci%C3%B3n_de_la_migraci%C3%B3n_internacional_Un_An%C3%A1lisis_desde_la_perspectiva_de_g%C3%A9nero (Trabajo original publicado en 2010)

Autores correspondientes: Gabriela Gómez Rodríguez (gabriela.grodriguez@academicos.udg.mx) y Yarimis Méndez Pupo (yarimismendez@tec.mx)

Roles de autores: Gómez Rodríguez, G.: conceptualización; metodología; investigación; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; supervisión; administración del proyecto. **Méndez Pupo, Y.:** conceptualización; metodología; investigación; escritura, revisión y edición

Cómo citar este artículo: Gómez Rodríguez, G. y Méndez Pupo, Y. (2023). ¿Vencer los estereotipos? El discurso sobre las violencias de género en tres melodramas de Televisa: *Vencer el miedo*, *Vencer el desamor* y *Vencer el pasado*. *Conexión*, (19), 81-104. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.004>

Primera publicación: 5 de julio de 2023
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.004>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

¿Antes y después de Netflix? Mutaciones en la producción y narrativas de la ficción seriada en Argentina (2013-2022)

Before and After Netflix? Changes in the Production and Narratives of Serial Fiction in Argentina (2013-2022)

MÓNICA KIRCHHEIMER

Mónica Kirchheimer es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y docente investigadora en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en la UBA. Su área de investigación es arte y medios; se focaliza en narrativas televisivas y poéticas animadas. Dirige e integra proyectos de investigación nacionales e internacionales en torno a los problemas de producción y circulación de la narrativa audiovisual. Actualmente, dirige el Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica del Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la UNA.

EZEQUIEL RIVERO

Ezequiel Rivero es doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y magíster en Industrias Culturales por la Universidad Nacional de Quilmes. Es docente en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y en la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES). Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investiga sobre industrias culturales en convergencia.

¿Antes y después de Netflix? Mutaciones en la producción y narrativas de la ficción seriada en Argentina (2013-2022)¹

Before and After Netflix? Changes in the Production and Narratives of Serial Fiction in Argentina (2013-2022)

Mónica Kirchheimer¹ y Ezequiel Rivero²

¹ Universidad Nacional de las Artes, Argentina

m.kirchheimer@una.edu.ar (<https://orcid.org/0000-0002-3319-0520>)

² Universidad Nacional de Quilmes / CONICET, Argentina

erivero@uvq.edu.ar (<https://orcid.org/0000-0002-8124-0975>)

Recibido: 09-04-2023 / Aceptado: 04-08-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.005>

RESUMEN

La ficción seriada argentina ha perdido presencia en la televisión abierta del país durante la última década. Se trata de un fenómeno multicausal que, sin embargo, encuentra un hito en la irrupción de las plataformas globales de video bajo demanda como productoras de ficción local a partir de 2018, hecho que permite entender las mutaciones de la ficción argentina tanto a nivel de la producción como de las narrativas. El objetivo de este trabajo es describir y analizar los cambios en ambas dimensiones en el periodo comprendido entre 2013 y 2022, recorte temporal que permite una lectura antes y después de la disrupción de las plataformas. Se basa en un diseño metodológico mixto que combina la evolución de datos de mercado

con el análisis de las narrativas ficcionales. En las conclusiones, se destaca el hallazgo central del trabajo: la extinción de la ficción seriada de la pantalla de televisión abierta, y su recreación desde otros formatos y claves temáticas y narrativas en grandes plataformas.

ABSTRACT

Argentine serial fiction has lost presence on open television in the country during the last decade. It is a multi-causal phenomenon that, however, finds a milestone in the disruption of global video-on-demand platforms as producers of local fiction as of 2018, a fact that allows us to understand the mutations of Argentine fiction both in terms of production and narratives. The aim of this

¹ Este trabajo es resultado de la participación de los autores, desde hace más de una década, en el capítulo argentino del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). El artículo condensa observaciones en torno a la ficción seriada argentina en ese lapso.

paper is to describe and analyze the mutations in both dimensions in the period between 2013 and 2022, a time frame that allows a reading before and after the disruption of the platforms. It is based on a mixed methodological design that combines the evolution of market data with the analysis of fictional narratives. The conclusions highlight the central finding of the work: the extinction of serial fiction from the open television screen, and its recreation from other formats and thematic and narrative keys on large video platforms.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Ficción seriada, plataformas, video bajo demanda, televisión abierta, narrativas ficcionales / serial fiction, platforms, video on demand, broadcast television, fictional narratives

Introducción y clave de lectura

Los cambios impulsados por la digitalización han provocado un acercamiento entre los actores tradicionales provenientes de los sectores de radiodifusión y telecomunicaciones y nuevos actores asociados al sector de internet (Becerra, 2015). En un plano teórico más general, el proceso de convergencia audiovisual-telecomunicaciones-internet se refiere, en los términos de Bolaño (2013), a la aproximación entre información, comunicación y cultura y la reestructuración de los mercados y

de las relaciones de poder a partir de los cambios tecnológicos. La asociación de ambas dimensiones permite comprender la actual configuración de la industria cultural, que se presenta de forma más generalizada y penetrante en esta fase de convergencia caracterizada por el fortalecimiento de los conglomerados que actúan como plataformas digitales (Guzmán *et al.*, 2022).

Las plataformas globales de distribución de audio y de video en internet —Netflix, HBO Max, Disney+, Prime Video, entre otras— resultan actores disruptivos en el ecosistema audiovisual, más aún cuando han trascendido desde la posición dominante original como distribuidores de películas y series en catálogos, derivando parte de su excedente al financiamiento o adquisición de producciones en numerosos países.

El salto tecnológico y organizacional de estos prestadores de audio y video bajo demanda —VOD, por sus siglas en inglés— sobre plataformas multiservicio, la ventaja de su programación algorítmica, la apropiación de excedentes producto de regalías de *copyright*, y la eficiencia en la cobranza de abonos y giro de publicidad a nivel global con escasa tributación y control tienden a disciplinar el sector productivo interno y regulatorio del país, a intensificar la dependencia tecnológica y respecto a formatos y ciclos productivos de decisores supranacionales y a distorsionar tanto las formas

de negociación con productoras como la contratación de la fuerza de trabajo local (Rivero y Rossi, 2022).

El crecimiento de los gigantes de internet hacia los espacios comunicativos trae aparejados algunos beneficios y oportunidades para el sector audiovisual —a los que no nos referiremos en este trabajo—, pero, al mismo tiempo, tensiona las posibilidades de desarrollo y competitividad de las industrias culturales locales en un entorno de economía digital. A medida que las plataformas incorporan las áreas creativas y culturales a sus ecosistemas, la capacidad de competencia desde agentes externos a ellas se debilita (Miguel de Bustos e Izquierdo-Castillo, 2019). A su vez, por su lógica mercantil, «the values at stake in this struggle are not just economic and social but inevitably political and ideological» [los valores que están en juego no son solo económicos, sino también ineludiblemente políticos e ideológicos] (Van Dijck *et al.*, 2018, p. 8), por lo que resulta relevante prestar atención a lo que sucede con los valores públicos y el bien común en este contexto de creciente plataformización de la sociabilidad.

En el caso de las industrias culturales audiovisuales, la plataformización puede ser definida como la penetración económica, gubernamental e infraestructural de extensiones de las plataformas digitales que afecta las operaciones de este tipo particular de industria. Autores como Nieborg y Poell (2018) piensan la

relación entre productores de cultura y plataformas en términos de *dependencia de plataformas* (p. 2). Sin embargo, la plataformización no es un proceso externo mediante el cual las empresas de video bajo demanda transforman, por sí mismas, la estructura de los mercados y las lógicas de curación de contenidos en línea, sino que es promovida activamente por las propias industrias culturales locales que organizan sus actividades en torno a plataformas (Nieborg y Poell, 2018, p. 13). En este sentido, las industrias culturales ofician de *complementadores* de las plataformas (Van Dijck *et al.*, 2018), es decir, como organizaciones que proveen productos, servicios y conocimientos a través de ellas. En efecto, las plataformas representan nuevas formas de crear y capturar valor. Lo hacen, particularmente, a través de su capacidad para capturar, almacenar, extraer, procesar y explotar cantidades inmensas de datos (Berti, 2022; Prodnik *et al.*, 2022; Sabeel Rahman y Thelen, 2019); esta modalidad refuerza las tendencias de reprimarización de las economías del Sur global, que, en este caso, se ven doblemente desprovistas de los beneficios que introduce la digitalización (Berti, 2022).

La ficción seriada, en tanto producto cultural, no permanece ajena a este fenómeno. Por eso, resulta relevante estudiar los cambios a nivel de la producción y de las narrativas de las ficciones nacionales a partir de la irrupción de las plataformas globales de distribución de audio y

video, nuevos actores en el rubro de la producción-circulación de este tipo de contenidos.

El trabajo parte del supuesto de que las transformaciones en la ficción seriada televisiva, tanto en sus aspectos productivos como a nivel de las narrativas, son un fenómeno multidimensional. En el caso argentino, diferentes hitos que permitirían comprender estos cambios han concurrido a lo largo de la década recordada para este estudio. El rol del Estado nacional en la financiación de ficción seriada ha sido pendular, pues ha cambiado de sentido e intensidad en distintos periodos. Entre 2010 y 2015, el Estado asumió un rol expansivo con amplio protagonismo en el fomento de numerosas series de ficción, buscando, asimismo, descentralizar los polos productivos al favorecer un financiamiento federal. Esta política cultural atravesó luego una etapa de retracción entre 2016 y 2019, tras un recambio en la conducción del Gobierno nacional (Carboni y Rivero, 2021, 2022; Rivero, 2018). También las decisiones de programación de los principales canales privados de televisión abierta afectaron a la baja la presencia de ficciones de producción local, en particular a partir de 2015, cuando se verifica la emisión de un número significativo de ficciones turcas y de otros países poco usuales, como la India o China (Apréa *et al.*, 2016). Este tipo de ficciones ocuparon franjas vespertinas, pero también el *prime-time* televisivo —en ocasiones, obtuvieron altos

niveles de audiencia—, espacios tradicionalmente reservados para la emisión de telenovelas, telecomedias, series o unitarios de producción local. La pandemia por la COVID-19, que paralizó de forma casi total la producción de ficciones para televisión abierta durante los años 2020 y 2021, es otro elemento, aunque común a muchos otros países, que explica los avatares de la ficción nacional en la última década (Kirchheimer y Rivero, 2021).

Considerando que se trata de un fenómeno concurrencial y multidimensional, este artículo enfoca su interés sobre una de esas dimensiones: la irrupción y consolidación de plataformas globales como actores de peso creciente en la producción y exhibición de contenidos ficcionales seriados argentinos. A diferencia de los otros factores, que también contribuyen a explicar el fenómeno abordado, la plataforma de la ficción seriada nacional tiene la particularidad de que permite explicar algunas de sus mutaciones en la medida en que, según desarrollaremos más adelante, este tipo de bien cultural se desplaza paulatinamente desde la pantalla tradicional de la televisión abierta y reaparece con nuevas características y de forma casi exclusiva en plataformas privadas globales de origen estadounidense.

El artículo se organiza de la siguiente manera. Luego de esta introducción, en la que se brindan algunas claves de lectura teóricas, se caracteriza brevemente el contexto audiovisual de Argentina al

año 2022. A continuación, se presentan los aspectos metodológicos del trabajo para dar paso a la descripción de las dos dimensiones en estudio: la transformación en la producción y en las narrativas que se ocasionó por la emergencia de las plataformas productoras de contenidos ficcionales seriados. En un último momento, se presentan las conclusiones, en las que se retoman algunos de los principales hallazgos del trabajo y se insiste en el carácter complejo y multidimensional de los cambios en curso, tanto en sus causas como en sus efectos, algunos de los cuales son objeto de estudio de este artículo. En este punto, se plantean hipótesis de salida y preguntas para continuar esta línea de investigación.

El contexto audiovisual en Argentina en 2022

El sistema de televisión abierta de Buenos Aires está conformado por seis canales que, a través de la posesión directa de filiales en distintas provincias o de acuerdos comerciales con repetidoras y venta de contenidos puntuales, alcanzan cobertura nacional, pese a tener licencias que, en la mayoría de los casos, solo comprenden el Área Metropolitana de Buenos Aires —esto incluye la Ciudad de Buenos Aires y las zonas urbanas circundantes—.

Los canales privados comerciales más consolidados y de mayor trayectoria son Telefe, propiedad de Paramount, de Estados Unidos; El Trece, del Grupo Clarín,

Argentina; El Nueve, del Grupo Octubre, Argentina; y América, del Grupo América, Argentina. Se sumaron a las históricas señales abiertas, en 2018, Net TV, del Grupo Perfil, de Argentina; y, en 2022, Bravo TV, de Grupo Olmos y Grupo Crónica, también argentinos, ambos canales aún con escaso reconocimiento de sus marcas, bajos niveles de audiencia y una programación en la que se destaca la reposición de ficciones de distintos países de Iberoamérica, generalmente ya estrenadas años antes por otros canales de TV abierta. Por su parte, la Televisión Pública —Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado— es el primer canal de televisión argentino y único con licencia de alcance nacional. Sin embargo, la emisora estatal goza de una baja significación social, niveles marginales de audiencia, captura de su línea editorial por parte de los Gobiernos de turno y dificultades permanentes para estabilizar una identidad y un proyecto artístico-comunicacional en el largo plazo (Schejtman *et al.*, 2021).

Desde principios de la década de los noventa, Telefe y El Trece han liderado la audiencia —que se mide principalmente en la Ciudad de Buenos Aires y algunas de las principales capitales del país—, aunque, en los últimos tres años, Telefe se ha consolidado como claro líder alejándose de su competidor directo. Estos dos canales son, a su vez, los emisores habituales de la ficción seriada televisiva de mayor trascendencia a nivel nacional (Kirchheimer y Rivero, 2022). Telefe ha

encargado la mayor parte de sus ficciones a distintas productoras locales independientes, entre las que destaca Underground, desde 2019 propiedad de la estadounidense Telemundo. Por su parte, El Trece, del Grupo Clarín, es la ventana de exhibición de las ficciones de la productora Pol-ka; las acciones de esta última pertenecen en un 91.3 % a la empresa Artear, la división audiovisual del Grupo Clarín (Convergencia Latina, 2021), por lo que, en cierta forma, es una productora cautiva que genera contenidos de forma exclusiva para esa emisora. Por su parte, El Nueve y América se abocan principalmente a contenidos de entretenimiento y variedades. Si bien actualmente El Nueve no programa ficción, históricamente ha destinado el horario de la tarde al estreno y reposición de telenovelas de origen latinoamericano. Ocasionalmente, han emitido series, miniseries o unitarios nacionales producidos con fondos estatales. Finalmente, la Televisión Pública es un emisor recurrente de ficción, en ocasiones como parte de sus políticas de programación —como en los casos de *El marginal* (Errico *et al.*, 2016-2022) o la tira de época *Cuéntame cómo pasó* (Moser y Villamagna, 2017)—, pero es habitual que sirva de pantalla para la emisión de un gran número de miniseries y unitarios producidos con los distintos fondos de fomento a la producción audiovisual que otorga el Estado nacional a productoras independientes como parte de una política cultural e industrial de promoción de esta actividad en el país.

La televisión de pago en el país tiene una penetración cercana al 80 % de los hogares (Ente Nacional de Comunicaciones, 2023), pero estas señales de televisión por suscripción, aunque con excepciones, no son productoras regulares de contenidos de ficción seriada en el país. Por el lado de las plataformas globales de video bajo demanda, Netflix fue el primer actor en instalarse en ese mercado en 2011, mercado que dominó con comodidad hasta 2020, cuando se produjeron los lanzamientos de Disney+, Star+, HBO Max, entre otros. Según datos de Havas Media (2022), el mercado de las plataformas de video en Argentina en la actualidad se encuentra liderado por Netflix —25 %—, seguido de cerca por Prime Video —22 %—, Disney+ —13 %—, HBO Max —10 %— y Paramount+ —6 %—. Desde 2018 y de forma creciente, todas estas empresas, con la única excepción de Paramount+, han incursionado en la producción de ficción seriada «local». En 2022, como se verá más adelante, el conjunto de plataformas globales estrenó más títulos de ficción seriada nacional que todos los canales de televisión abierta.

Aspectos metodológicos

El trabajo adopta un enfoque mixto que combina elementos cualitativos y cuantitativos (Vieytes, 2004) en el marco de un estudio de tipo explicativo, que va más allá de la descripción de conceptos, fenómenos o del establecimiento de relaciones entre conceptos, ya que se interesa

por explicar por qué ocurre un fenómeno y en qué condiciones se manifiesta (Hernández Sampieri *et al.*, 1991/2004). En este sentido, parte del recorte de un objeto observable —el estreno de ficción seriada producida en Argentina en el lapso de una década y su estreno en señales abiertas de televisión y en las plataformas de video bajo demanda— y, a partir de allí, busca explicar las transformaciones evidenciadas. El hecho de partir del conjunto de estrenos permite plantear un panorama general sobre el estado de la narrativa contemporánea bajo nuevas reglas de consumo. Por su parte, el análisis de la narrativa y la temática (Panofsky, 1972/1984, Introducción; Segre, 1985/1988, Tema/motivo) presente en las series se realiza desde una perspectiva sociosemiótica con acento en los análisis cinematográficos (Metz, 1972, El cine, ¿lengua o lenguaje?, 1974/2002, Observaciones para una fenomenología de lo narrativo; Verón, 1977/1987).

La construcción de las dimensiones establecidas para este análisis también se alinea con las conceptualizaciones sobre las industrias culturales y su doble función económica y social. Siguiendo a Zallo (1988), el concepto de *industria cultural* remite a una forma de producción mediada por un sistema industrial, aunque, al mismo tiempo, posee características distintas a las de otras industrias, por la especificidad en la relación de su producción con la sociedad y sus sistemas de ideas y valores.

La investigación, de la que se presentan algunos resultados, toma como objeto de análisis toda la ficción seriada nacional estrenada en canales de televisión abierta de Buenos Aires entre los años 2013 y 2022. El corpus se compone de 177 títulos estrenados en ese periodo, incluyendo telenovelas, series, miniseries y unitarios. Ese número incluye aquellos títulos en los que Argentina participó como coproductora junto con otro país y también los que fueron estrenados en la televisión abierta, pero que no se emitieron completamente allí, sino que solo pudieron verse luego de forma exclusiva en alguna plataforma, tendencia que se consolida en los últimos años del periodo analizado. A esto se suman 31 títulos estrenados entre 2018 y 2022 por Netflix, Disney+, Star+, Prime Video, HBO Max y Movistar Play, plataformas globales de video bajo demanda. Se decidió concentrar el estudio de la producción de ficción nacional en plataformas globales de video; se dejó de lado ex profeso otras plataformas nacionales como Flow, del Grupo Clarín, o Cine.ar Play y Cont.ar, del Estado nacional, que en este periodo también produjeron algunos contenidos originales, ya que esto rebasa los objetivos de este estudio.

El trabajo aborda dos dimensiones centrales para dar cuenta de los efectos de la plataformización sobre la ficción seriada. Por un lado, presenta indicadores e interpretaciones referidas a la producción de estos contenidos, y, por otro, realiza un análisis de las principales transformaciones en la

narrativa de las ficciones de y para plataformas en relación con sus antecesoras, concebidas para la televisión abierta. El objetivo del artículo es, entonces, analizar las maneras en que la producción de ficción seriada en, para y a través de plataformas de *streaming* ha impactado y transformado la serialidad, tanto en sus aspectos formales como en el tratamiento estético, las temáticas y las narrativas.

En cuanto al periodo del estudio, este se concentra en la década comprendida entre los años 2013 y 2022. El criterio adoptado tiene en cuenta que la primera ficción argentina realizada por una plataforma global —*Edha* (Chaine, 2018)— se estrenó en 2018 en Netflix, por lo que este recorte temporal permite analizar la situación del mercado de la ficción seriada cinco años antes y cinco años después de ese hito. Este periodo permite exponer algunos de los principales cambios y continuidades en las dimensiones que se analizan: la producción y las narrativas.

Entre las técnicas utilizadas, se combinan el análisis de documentos y el análisis de contenidos con el instrumental de fichajes correspondiente (Ander-Egg, 1960/2003; Casetti y Di Chio, 1990/1991; Ñaupas Paítán *et al.*, 2013). En lo que se refiere a las

fuentes, los datos cuantitativos iniciales fueron provistos por Kantar-Ibope Media al Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL Argentina), que es cocoordinado por los autores de este trabajo. La información cuantitativa fue procesada en función de la preocupación actual, ya que los datos iniciales son consignados año a año en el observatorio antes mencionado. A esta información se suman el visionado de las ficciones analizadas; relevamientos propios; obtención de datos de fuentes secundarias, como medios de prensa especializados; y revisión de literatura.

Transformaciones en la producción

En el periodo que recoge este artículo, como se indicó antes, se estrenaron en televisión abierta 177 títulos² nacionales de ficción seriada. Se trata de 5177 horas de contenidos emitidos a lo largo de una década. Sin embargo, si se observa la distribución de esas horas, el 77.8 % se emitió en el primer lustro, comprendido entre los años 2013 y 2017, mientras que apenas el 22.2 % restante fueron estrenos del segundo periodo, entre 2018 y 2022. Estos indicadores dan cuenta de la pérdida sostenida de presencia de la ficción nacional en la pantalla de la televisión

² Se consideran estrenos todas las ficciones nacionales emitidas por primera vez en alguna pantalla de televisión abierta de las mencionadas en el apartado «El contexto audiovisual en Argentina en 2022». Asimismo, para hacer el recuento, si una ficción estrena capítulos en dos años diferentes —es decir, comienza un año y continúa en el siguiente—, se cuenta como estreno en ambos años. También se consideran estrenos de televisión abierta el adelanto de capítulos «promocionales» de ficciones elaboradas para plataformas de video bajo demanda, pero que, en efecto, son estrenadas en canales abiertos. Esto último no distorsiona el número total de estrenos, por tratarse de una tendencia que se verifica de forma marginal en 2021 y 2022.

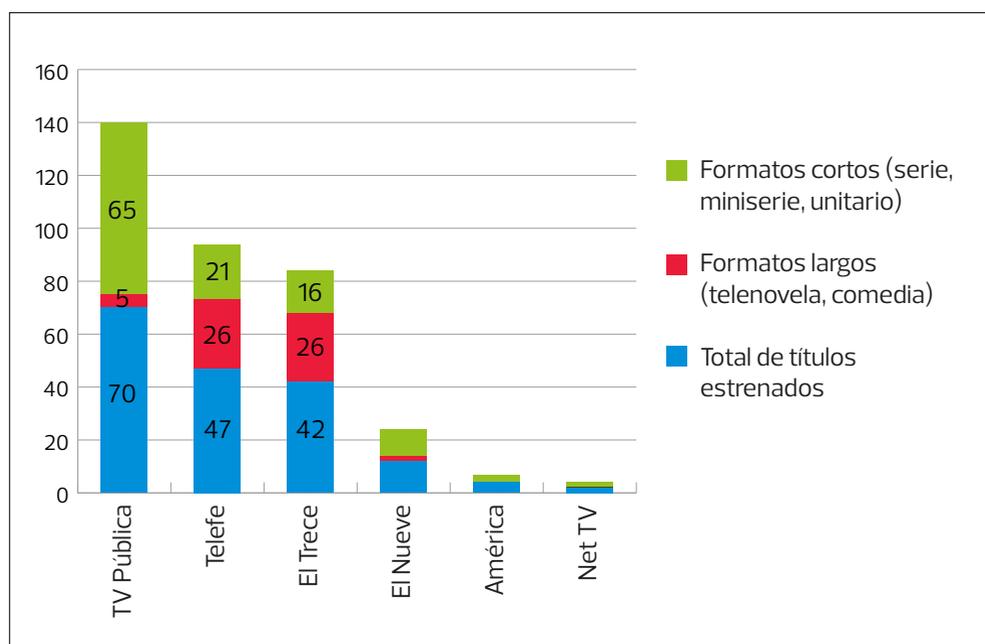
abierta, fenómeno que se acelera a partir de 2018. Si tomamos las dos puntas de la década estudiada, observamos que en 2013 se emitieron 1053 horas de estreno, contra 136 en 2022, lo que representa un desplome del 87 % en la cantidad de horas estrenadas.

Al observar únicamente la cantidad de títulos de estreno programados, la estatal Televisión Pública ostenta el mayor

número —70—, seguido por Telefe —47—, El Trece —42—, El Nueve —12—, América —4— y Net TV —2—. Sin embargo, si se desagregan los datos a nivel de la cantidad de horas que cada emisora aporta, Telefe y El Trece toman las primeras posiciones, debido a la mayor emisión de formatos de larga duración, entre ellos telenovelas y telecomedias que suelen extenderse entre los meses de marzo y diciembre de cada año (Figura 1).

Figura 1

Estreno de títulos argentinos por canal y duración de los formatos (2013-2022)

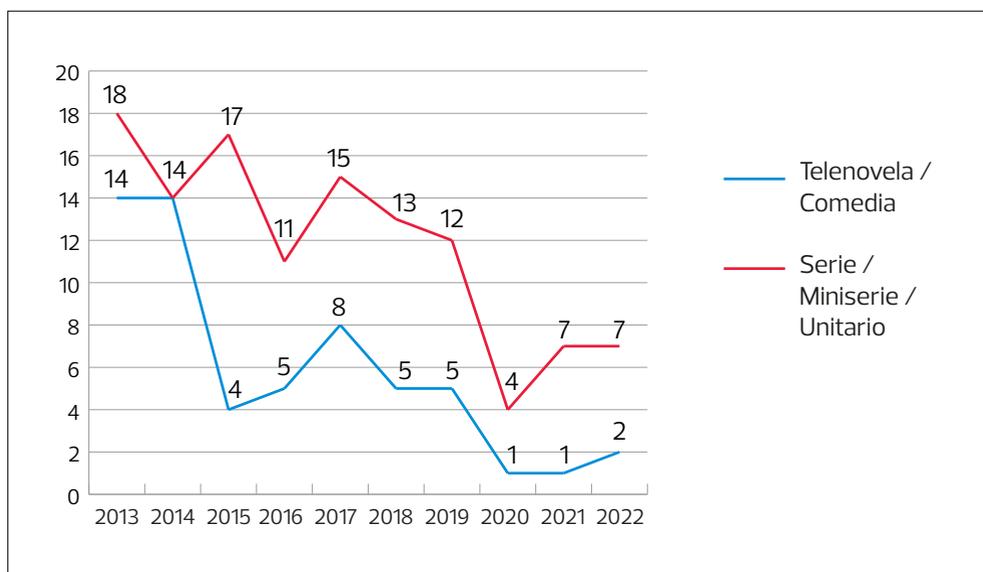


Nota. Elaboración propia con datos de Kantar IBOPE Media.

El descenso en la cantidad de estrenos que se verifica de forma paulatina a lo largo de toda la década estudiada es to-

avía más acentuado en el caso de los formatos de larga duración (Figura 2).

Figura 2
Estrenos nacionales en TV abierta según formato (por cantidad y año)



Nota. Elaboración propia con datos de Kantar IBOPE Media.

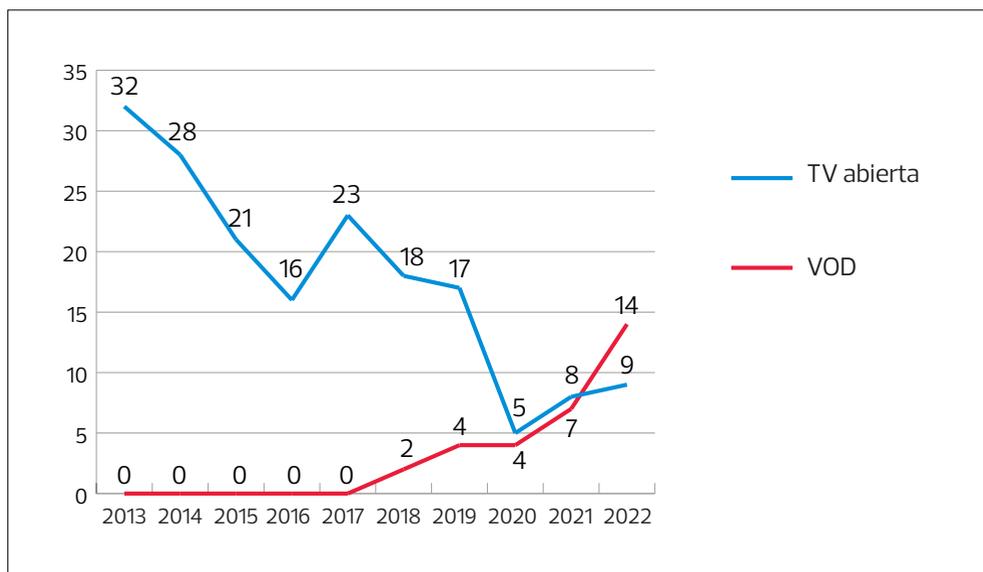
Como muestra la Figura 2, la televisión abierta argentina emitió en 2022 apenas dos títulos de ficción nacional de formato largo —telenovela o telecomedias—, contra 14 del año 2013, es decir, -85% . Los formatos cortos —series, miniseries y unitarios— también acompañan la caída y pasan de 18 a 7 títulos, esto es, -61% . La caída no solo es porcentualmente más grande en el caso de los formatos largos, sino que se trata de un formato que parece estar en vías de desaparición, por no encontrar, por ahora, otras pantallas donde recrearse. Lo contrario ocurre con las series, miniseries y uni-

tarios, que también pierden presencia en la televisión abierta, pero se desplazan hacia los catálogos de las plataformas de video bajo demanda como producciones originales de estas empresas globales. Se observa, entonces, un doble movimiento en términos de producción y distribución: por un lado, la televisión abierta se desentiende de los contenidos ficcionales seriados en cualquiera de sus géneros y formatos, y, por otro, las plataformas asumen el papel productor de un tipo particular de contenido «local» de formato corto. Se trata, en gene-

ral, de productos con relatos locales en español, desarrollados en el país, con actores, narrativas y equipos de profesionales locales, pero bajo modalidades de producción y contratación diseñadas desde Estados Unidos, lo que subraya la estrategia definida como *proximidad cultural fabricada* –*manufactured cultural proximity*– (Piñón, 2014). Una de las principales características de estos productos televisivos es que son realizados mayormente por casas independien-

tes locales en Argentina³. Realizan ficciones que tienen la función de llegar a las audiencias domésticas de los mercados en donde se producen, a la vez que buscan un lugar en el mercado internacional, en particular entre la audiencia hispana de Estados Unidos, donde se encuentran radicadas las plataformas que retienen a perpetuidad y en exclusividad los derechos de distribución sobre los contenidos. Los datos revelados muestran que, en la última década, la televisión abierta mi-

Figura 3
Estrenos nacionales en TV abierta y plataformas VOD (por año y cantidad de títulos)



Nota. Elaboración propia con datos de Kantar IBOPE Media.

³ En ocasiones, se verifica, no obstante, que las «productoras independientes» que las plataformas contratan para la producción de contenidos nacionales no son necesariamente ni en todos los casos empresas de capitales argentinos, sino una combinación de empresas nacionales con filiales locales de empresas internacionales. El común denominador es que se trata de productoras con extensa experiencia, amplios antecedentes y renombre en el rubro de la producción de contenidos audiovisuales para cine y televisión, todas ellas con base en el Área Metropolitana de Buenos Aires.

nimizó su función como productora y distribuidora de contenidos de ficción seriada en Argentina (Figura 3). Resulta un hito el año 2018, cuando Netflix estrena *Edha* (Chaine, 2018), su primera serie original local. A partir de ese momento, tanto esta empresa como sus competidoras —también grandes plataformas globales vinculadas con la industria tecnológica o audiovisual tradicional, como Prime Video (Amazon), Star+, Disney+ o HBO— ingresan al mercado argentino y de forma creciente toman a su cargo la producción y circulación de ficción nacional. En efecto, en 2022, los estrenos de ficción nacional en plataformas superan largamente los estrenos en televisión abierta. Este hecho tiene consecuencias multinivel y gran impacto en el acceso a los contenidos por parte de las audiencias, así como en el desarrollo integral de la industria audiovisual argentina desde una perspectiva diversa, autónoma y federal (Rivero y Rossi, 2022). En lo que sigue, nos concentramos en las principales mutaciones de la ficción seriada: su serialización y plataformización.

Principales transformaciones que llevan a la serialización y plataformización de la ficción televisiva

Uno de los principales cambios que evidencia esta comparación punta a punta

es, como se dijo, la caída de los formatos de larga duración: la telenovela y la telecomedia prácticamente han desaparecido de la producción nacional⁴. La insistencia en la producción de una ficción cuyo conflicto principal es el de las historias de amor se nos presenta como una excepción que mantiene algo de una industria que fue pujante hasta hace muy poco. En este punto, esta persistencia se ve obligada a incorporar otras temáticas para sobrevivir en un paisaje hiperespecializado. *La 1-5/18. Somos uno* (Suar, 2021-2022) cuenta la historia de un barrio popular, con múltiples historias cruzadas por problemáticas como la marginalidad, el narcotráfico, la drogadicción, la maternidad y, por supuesto, el amor en numerosas formas, especialmente la de la pareja heterosexual y exogámica —entre ricos y pobres—. Esta ficción apostó por constituirse como una superproducción en la medida en que implicó valores de producción elevados —se creó una escenografía a cielo abierto que reprodujo el barrio, se presentó un elenco multiestelar y se grabó con tiempo para proteger el producto—. Los 60 capítulos emitidos en 2022 consiguieron un promedio de 8.9 puntos de *rating*. Por su parte, *El primero de nosotros* (Villanueva, 2022) es una serie de 59 capítulos que narra el proceso de una enfermedad terminal de Santiago y el acompañamiento que recibe de su grupo

⁴ Esta ausencia en la producción nacional de ficción de larga duración está suplida por la programación de ficciones importadas de origen turco, en primer lugar; de procedencia colombiana y brasileña, en segundo lugar; y, en menor medida, de origen mexicano. Muchos de los títulos programados resultan reposiciones. De los estrenos, se destaca el desembarco en 2015 de una narrativa telenovelesca clásica de origen turco que no ha abandonado la pantalla.

de amigos. La serie, fuertemente melodramática, retoma el modelo más tradicional de la telenovela, con historias de amor que enmarcan el relato del desarrollo de la lucha contra el cáncer, las reconciliaciones familiares e, incluso, la concreción del amor de Santiago con una de sus mejores amigas. Esta ficción consiguió ser la más vista de los estrenos seriados nacionales con un *rating* de 11.2.

Ambas historias retoman la matriz melodramática; no obstante, se corren del esquema tradicional de la telenovela —la extensión misma de la ficción acerca la producción al fenómeno de la serialización—. En el caso de la telenovela de Polka, *La 1-5/18. Somos uno*, el corrimiento resulta en la incorporación de temáticas que están presentes en la ficción nacional en plataformas: corrupción política y económica, violencia, y marginalidad. Este es el territorio en el que la ficción argentina para plataformas parece mo-

verse —*Encerrados* (Carballido, 2018)⁵, *El marginal* (Errico et al., 2016-2022)⁶, *Entre hombres* (Andraznik et al., 2021)⁷—.

En el caso de la producción de Telefe, se trata de un modelo también proveniente de las plataformas: su extensión —59 capítulos— y el carácter realista de la temática —si bien el tratamiento del *pathos* es melodramático—, que mantiene un estilo realista del tratamiento de las relaciones entre amigos y amores. El final —la muerte del protagonista—, anticipado en el primer capítulo, aleja a la serie del histórico final feliz de las telenovelas.

En la década que recorremos, encontramos títulos telenovelescos en las pantallas nacionales, aunque en menor número y con decreciente interés por la producción nacional⁸. Se evidencia un alejamiento de la audiencia de la pantalla abierta lineal: el *rating* muestra una caída sistemática —de 17 puntos a 11, pero con

⁵ Se trata de una serie de unitarios creados y dirigidos por Benjamín Ávila y producidos por Habitación 1520 Producciones, estrenada originalmente en la Televisión Pública en 2018 y disponible en el catálogo de Netflix actualmente.

⁶ *El marginal* es una serie producida por Underground y estrenada en la Televisión Pública en su primera temporada; pasó a la distribución de Netflix en las siguientes.

⁷ Se trata de una serie producida por Pol-ka para HBO.

⁸ Las ficciones más vistas de la década son las siguientes: *Dulce amor* (Ferreiro, 2012–2013), de 2013, producida por LC Acción Producciones y emitida por Telefe con un promedio de 17.1 de *rating*; *Viudas e hijos del rock & roll* (Ortega y Cuiell, 2014–2015), de 2014, producida por Underground/Endemol y emitida por Telefe con un *rating* de 14.4; *Esperanza mía* (Suar, 2015–2016), de 2015, producida por Pol-ka para El Trece, que obtuvo un promedio de 14.1 de *rating*; *Educando a Nina* (Ortega, 2016), estrenada en 2016, producida por Underground y Telefe, y emitida por Telefe con un promedio de 15.9 de *rating*; *Las estrellas* (Suar, 2017–2018), de 2017, producida por Pol-ka para El Trece, que consiguió un promedio de 14.9; *100 días para enamorarse* (Ortega, 2018), de 2018, producida por Underground y emitida por Telefe, que obtuvo 15.1 puntos de *rating* promedio; *Argentina, tierra de amor y venganza* (Carabelli, 2019), de 2019, producida por Pol-ka y emitida por El Trece, que tuvo un *rating* promedio de 13.5; *Separadas* (Suar, 2020), de 2020, una ficción de Pol-ka para El Trece cuyo *rating* promedió los 9 puntos; *La 1-5/18. Somos uno* (Suar, 2021–2022), de 2021, la telenovela de Polka producida para El Trece, cuyo promedio de *rating* fue de 10.3 puntos; y, finalmente, en 2022, *El primero de nosotros* (Villanueva, 2022), producida por Viacom y Telefe para su pantalla abierta, que obtuvo un promedio de 11.2.

promedios de menos de dos dígitos en la década—, y los títulos estrenados caen en número —en 2021 y 2022, ocho títulos por año incluyendo los capítulos únicos, mientras que, en 2013, fueron 32— y en capítulos —de los 1266 episodios emitidos en 2013, se pasa a 155 en 2022—.

La rotunda caída de narrativa ficcional nacional de estreno en la televisión abierta se completa con fenómenos que no pierden fuerza en la misma medida. Por ejemplo, en 2022, se emitieron cinco telenovelas de origen turco —*Fugitiva* (Sinav, 2022), *Hercai* (Akdeniz, 2022), *Nuestro amor eterno* (Güvenatam, 2022), *Soñar contigo* (Turgut, 2022) y *Zuleyha* (Savcı y Sağyaşar, 2022)—. Entre todos los títulos, se emitieron 1045 capítulos, que se programaron en emisiones de una hora. De Brasil, se emitieron tres títulos —*Génesis* (Pellegrini *et al.*, 2022), *Imperio* (Silva, 2022) y *Querer sin límites* (Perez, 2022)—, que también reunieron un total de 1050 capítulos. Por su parte, las ficciones colombianas y coproducidas entre Colombia y Estados Unidos —*La venganza de Analía* (Ochoa y Piñere, 2022), *Los herederos del monte* (Ferrer, 2022), *Metástasis* (Baiz, 2022), *Pedro el Escamoso* (Flores, 2022) y *Primera dama* (Aguilar, 2022)—, con la particularidad de ser programadas por las señales de más reciente creación Net TV y Bravo TV, reunieron un total de 1425 episodios. En las mismas señales, se emitió en 2022 la mexicana *Rosario Ti-*

jeras (Ucros *et al.*, 2022), con un total de 1004 capítulos.

Como puede verse, la televisión abierta está poblada de ficción, más aún de telenovelas, pero no se trata necesariamente de estrenos ni de esa producción nacional que muestra nuestra idiosincrasia (Martín-Barbero, 1987/1991). Estas ficciones retoman el modelo que podríamos denominar más clásico de la telenovela⁹, incorporando temas como el narcotráfico y la corrupción, no tan novedosos. Sí lo son para la historia audiovisual argentina el éxito de las telenovelización con tema religioso o la serialización de parte del mundo de Oriente Medio.

Por su parte, la producción de ficción seriada nacional presenta algo que podríamos llamar «efecto de serialización». Pueden señalarse un conjunto de razones. Por una parte, el financiamiento del Estado promovió la capacidad productiva a nivel federal, instalando en el ámbito nacional la producción de formatos de corta duración, lo que permitió el desarrollo de mayor número de producciones. Como se mencionó anteriormente, esta es una política discontinuada. Paralelamente, la estabilización de la oferta de ficción en plataformas fomenta y privilegia el formato de serie y miniserie, lo que redundará en un estímulo a una nueva forma de producción nacional orientada a la inclusión de productos nacionales en

las mismas plataformas de distribución internacional a través de coproducciones en estos espacios. Finalmente, y probablemente como resultado del cambio de modelo de negocio y la sostenida caída de la expectación de la televisión lineal, se produce la salida de la ficción nacional del espacio de la televisión abierta. Así, no parece ser redituable el sostenimiento de la producción de nuevas ficciones de larga duración, mientras que los títulos extranjeros tienen un costo muy menor por capítulo (Rivero y Kirchheimer, 2022), lo que permite que las señales que los incluyen en su programación apuesten por una ganancia garantizada, aunque sea moderada.

El escenario de la huida de la audiencia de la televisión lineal se quiebra en 2022. La salida de la ficción de estreno de larga duración se produce en favor de programas de entretenimiento —el retorno de *Gran hermano* (Kweller, 2022-2023)¹⁰, de *La voz argentina* (Núñez, 2022), de *Master Chef Celebrity* (Guebel, 2022), todos emitidos por Telefe— y de la transmisión del Mundial de fútbol¹¹, que concentraron gran interés en televisión abierta. Estas

emisiones tienen, si se quiere, una cualidad de evento: como en el caso del Mundial, reúnen el interés de una audiencia amplia frente a la televisión lineal. Son los programas de entretenimiento que se centran en la lógica del *reality* los que toman el centro de la escena. La eliminación de participantes con galas especiales concentra la atención de la audiencia. La programación a lo largo del día funciona como satélite de los programas que centran el interés, de modo que los distintos formatos se vuelven dependientes de los *realities*. La conversación sobre los vaivenes de estos programas concentra el conjunto de la programación de los canales centrales.

En paralelo, el proceso de plataformización de la ficción se evidencia no solo en la salida del estreno de ficción seriada nacional, sino que a ello se suma una estrategia por la cual se programan en la televisión abierta los capítulos iniciales de series y miniseries que luego no son continuadas en la misma pantalla. Es el caso de las *biopics* de *Apache. La vida de Carlos Tévez* (Dell’Occhio et al., 2019), *Monzón* (Aranquibel et al., 2019), *Maradona: sueño ben-*

¹⁰Un dato importante: *Gran hermano* tuvo en Argentina su primera emisión en 2001, año de una crisis económico-política e institucional sin precedentes en la democracia nacional. La reaparición de este título en la pantalla abierta en 2022 también coincide con un año de crisis económica de gran importancia, con más de 100 % de inflación anual. Son producciones que requieren grandes inversiones iniciales de capital, en ocasiones comparables a la de una ficción, pero con más posibilidades de amortizarse y servir para la prestación de servicios internacionales. En efecto, al cierre de este artículo, Telefe ya había convocado el *casting* para una nueva edición argentina de *Gran hermano* 2023/2024. A su vez, la primera edición chilena de *Gran hermano* —que se emite por Chilevisión, también propiedad de Viacom/Paramount— se realiza desde la casa-estudio montada en Buenos Aires.

¹¹Todos los partidos de la selección nacional tuvieron una gran recepción; se llegó a un pico de *rating* de 38.4 puntos en el partido final, emitido por la Televisión Pública. Fue un número de espectadores inédito desde hace más de una década (*Anuario 2022 de la Televisión Argentina*, 2023, p. 17).

dito (Balaguer, 2021) y *Bilardo, el doctor del fútbol* (Jinkins, 2022). En estos casos, la temática del deporte —y del fútbol en particular— es una constante. La narrativa sobre la vida de personajes famosos es un género ajeno a la televisión abierta nacional. La narrativa basada en hechos reales era muy inusual en la producción de ficción para la televisión abierta, mientras que podía ser más frecuente en el espacio cinematográfico. Las *biopics* aparecen como un espacio muy recortado, vinculadas con personalidades del deporte de renombre internacional, como los casos con nombre propio. Viendo el ritmo y la forma del desarrollo, podría decirse que no se trata de un nuevo formato o tema de la ficción seriada que inicia una tradición narrativa, sino de una oportunidad de distribución y audiencia en el mercado internacional. Los nombres propios pasibles de ficcionalización no son tantos, por lo que es previsible que la lista de producciones para plataformas se agote rápidamente. De todas formas, estas ficciones basadas en hechos de la vida real sí parecen extenderse en temáticas policiales, casos resonantes y *thrillers* como matriz narrativa. Entre estos, encontramos *Secreto bien guardado* (Rudni, 2019)¹²,

María Marta: el crimen del Country (Suar, 2022)¹³, *Santa Evita* (Brewda, 2022)¹⁴ o *Iosi, el espía arrepentido* (Chaine et al., 2022)¹⁵. Son todos casos renombrados de la prensa policial local, que permiten construir tramas de intriga en torno a lo que podríamos llamar ricos y famosos. Es curioso el caso del crimen aún no resuelto de María Marta García Belsunce, que fue objeto de numerosos documentales —*Carmel: ¿quién mató a María Marta?* (Besuievsky y Ragonne, 2020)¹⁶— también estrenados en plataformas de video bajo demanda y de dos de las ficciones mencionadas. La primera de ellas, además, fue estrenada en simultáneo con la realización del juicio oral por la causa.

A estos títulos basados en historias conocidas, se suma, especialmente en los tres últimos años, una serie de estrenos en plataformas que retoman particularmente la tradición de la comedia negra. Se trata de títulos como *Casi feliz* (Udenio y De Grazia, 2020-2022)¹⁷, que, en sus dos temporadas, muestra la vida de un conductor de radio algo famoso —Sebastián Wainraich— que intenta infructuosamente recomponer su vida amorosa;

¹² También es una miniserie. Producida por MyS Producción, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y FB Group, fue incluida en el catálogo de Netflix desde 2020 y estrenada en la plataforma estatal de VOD Cine.ar en 2019.

¹³ Se trata de una miniserie producida por WarnerMedia International Argentina, Kapow y Pol-ka Producciones. Fue estrenada por HBO Max en 2022.

¹⁴ Es una miniserie basada en la novela homónima de Tomás Eloy Martínez, de 1995, en la que se narra el derrotero del cadáver de Eva Perón. Fue producida por Non Stop y Ventanarosa para ser estrenada en 2022 por Star+.

¹⁵ Estrenada en 2022 y basada en la historia real que narra el libro de investigación homónimo escrito por Horacio Lutzky y Miriam Lewin, es una miniserie realizada por The Mediapro Studio para Prime Video.

¹⁶ La miniserie es producida por Haddock Films y distribuida por Netflix desde el año 2020.

¹⁷ Miniserie producida por HC Films y Tiger House. Cuenta con dos temporadas estrenadas en Netflix en 2020 y en 2022.

Terapia alternativa (Aranguibel, 2021)¹⁸, en la que una pareja de amantes quiere dejar su doble vida y recurren a la terapia para dejar la relación que los une y volver a la monogamia; *Porno y helado* (Kohan, 2022)¹⁹, que narra el intento de dos amigos, marginados sociales, que se unen a una joven estafadora y crean una banda de *rock* falsa. Esta miniserie tiene la particularidad de presentar situaciones hilarantes a partir de la incorporación de megaestrellas, que se interpretan a sí mismas en papeles menores. Por su parte, *El encargado* (Markus, 2022)²⁰ narra, en tono de farsa, las actividades que el encargado de un edificio realiza aprovechando su información sobre las vidas privadas de los habitantes del edificio. La vida de este encargado se complica cuando los propietarios deciden hacer una piñata y prescindir de sus servicios.

Conclusiones

El objetivo del artículo consistió en analizar las maneras en que la producción de ficción seriada en, para y a través de plataformas globales de video impactó a nivel de la producción y la transformación de la serialidad —en el espacio habitual, la televisión abierta—, tanto en sus aspectos formales como en sus temáticas y narrativas. Se observó el total de las ficciones nacionales de estreno en televisión abierta

y en plataformas de video bajo demanda en el periodo comprendido entre los años 2013 y 2022.

Este estudio presenta una serie de fortalezas y limitaciones que deben tenerse en cuenta al interpretar sus resultados. Entre las fortalezas, se encuentran el enfoque en un periodo de diez años, lo que proporciona una visión amplia de la evolución de la ficción seriada en la televisión abierta y las plataformas de video bajo demanda. Este periodo implica, en particular en la primera de sus dimensiones, el abordaje de todos los títulos programados de la ficción de estreno para televisión abierta y plataformas a lo largo de una década. Además, la metodología mixta utilizada, que combina datos cuantitativos y análisis cualitativos, ofrece una comprensión más completa de los factores que han contribuido a estos cambios. Sin embargo, es importante señalar que este estudio se basa en el análisis de datos recopilados en un contexto y para un mercado específico, lo que puede limitar la generalización de los resultados. Además, debido a la naturaleza cambiante de la industria televisiva que este mismo artículo refleja, algunos hallazgos pueden estar sujetos a variaciones a medida que la tecnología y las preferencias de las audiencias se desarrollan. Asimismo, el recorte temático que aquí se aborda deja afuera un amplio

¹⁸ Producida por Kapow y estrenada en Star+ en 2021.

¹⁹ Esta miniserie, producida por Navajo Films y Claxson, se estrenó en 2022 en Prime Video.

²⁰ Se trata de una miniserie protagonizada por Guillermo Francella, producida por Pegsa Group y estrenada por Star+ en 2022.

abanico de dimensiones que componen y permiten explicar más amplia y profundamente los procesos de serialización y plataformización de la ficción seriada; en este sentido, es punto de partida de nuevos estudios.

Puede concluirse, a partir de los datos presentados, que existe una pérdida sostenida de presencia de la ficción seriada nacional en las pantallas de la televisión abierta, que de modo constante se fue desprendiendo de su función como productora de este tipo de contenidos. Se destaca, en particular, la cuasi desaparición de los formatos de larga duración, como las telenovelas y telecomedias.

Asimismo, las series, las miniseries y los unitarios, aunque también pierden presencia en la televisión abierta, se recrean y expanden desde otras claves temáticas y narrativas en los catálogos de las grandes plataformas, que ya superan en cantidad de estrenos argentinos a los canales de televisión abierta. En la década analizada, se observa que la televisión tradicional apuesta, cada vez con menos frecuencia, por títulos telenovelescos que recogen en parte la matriz melodramática clásica nacional. Esta agonía lenta de la telenovela argentina va acompañada de una caída en los niveles de audiencia de los títulos más vistos cada año. Sin embargo, se verifica que la televisión abierta está poblada de ficción, pero no de ficción argentina ni de estreno. De este modo, en los últimos años, se ob-

serva un «efecto de serialización» en la ficción nacional de estreno, resultado de la concurrencia de, entre otros factores, decisiones de los canales de televisión y sus estrategias de producción, y de la incidencia de las políticas culturales de fomento del Estado nacional, que incentivaron particularmente contenidos ficcionales de corta duración.

En relación con las temáticas abordadas por la ficción argentina de estreno en plataformas, estas se concentran en al menos tres aspectos que, como dijimos, facilitan la circulación internacional de los contenidos: el retrato biográfico de personalidades destacadas, en particular del mundo del deporte; casos policiales resonantes y basados en hechos reales; y la comedia negra sin demasiadas referencias locales en la construcción de sus personajes y argumentos centrales.

Este estudio permitió un acercamiento panorámico que explica parcialmente la mutación de la ficción argentina en la última década a partir de una mirada a indicadores productivos, por un lado, y a sus temáticas y procesos de serialización y plataformización, por otro.

Son numerosas las líneas de investigación posibles que pueden dar continuidad al trabajo, tanto en términos de la reconfiguración de la estructura de este mercado —nuevos actores nacionales e internacionales involucrados, nuevos circuitos de estreno y exhibición, etcéte-

ra— como en torno a los derechos de las audiencias en relación con las afectaciones que estos cambios suponen sobre el acceso a contenidos culturales de forma libre y gratuita, así como a la posibilidad de un desarrollo de la industria de la ficción nacional en un contexto de profunda asimetría y dependencia productiva entre los actores locales y las plataformas globales. También, el criterio lógicamente mercantil de las plataformas y la necesidad de circulación internacional de los contenidos parecieran tener un efecto de dilución de los componentes locales en favor de decisiones temáticas que tienden a la estandarización y homogeneización de los contenidos, con posibles afectaciones sobre la diversidad. Se trata de problemáticas que hacen parte de una agenda de investigación por venir ante un objeto de estudio que, lejos de haberse estabilizado, continúa en mutación.

REFERENCIAS

- Aguilar, A. (Productor). (2022). *Primera dama* [Serie de TV]. Caracol Televisión.
- Akdeniz, B. (Productor ejecutivo). (2022). *Hercai* [Serie de TV]. ATV.
- Ander-Egg, E. (2003). *Métodos y técnicas de investigación social IV. Técnicas para la recogida de datos e información* (49.^a ed.). Lumen. (Trabajo original publicado en 1960)
- Andraznik, D., Drago, P., Peraza, L. F. y Ríos, R. (Productores). (2021). *Entre hombres* [Serie de TV]. HBO Latin America Group; Pol-ka Producciones.
- Anuario 2022 de la Televisión Argentina*. (2023). Televisión.com.ar. <http://televisión.com.ar/anuario-2022>
- Aprea, G., Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2016). Argentina: cae la producción nacional, crece la extranjera y sin embargo la ficción pierde pantalla. En G. Orozco Gómez y M. I. Vassallo de Lopes (Coords.), *OBITEL 2016. (Re) invención de géneros y formatos de la ficción televisiva* (pp. 107-139). Globo; Editora Sulina. <https://goo.gl/z7v5we>
- Aranguibel, L. (Productor). (2021). *Terapia alternativa* [Serie de TV]. Kapow.
- Aranguibel, L., Barbosa, F. y Bossi, P. (Productores). (2019). *Monzón* [Serie de TV]. Buena Vista Original Productions; Pampa Films.
- Baiz, A. (Productor). (2022). *Metástasis* [Serie de TV]. Teleset; Sony Pictures Television.
- Balaguer, L. (Productor). (2021). *Maradona: sueño bendito* [Serie de TV]. TF Media; Dhana Media; Latin We.
- Becerra, M. (2015). *De la concentración a la convergencia. Políticas de medios en Argentina y América Latina*. Paidós.
- Berti, A. (2022). *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica*. Universidad Nacional de Córdoba; La Cebra.
- Besuievsky, M. y Ragone, V. (Productores). (2020). *Carmel: ¿quién mató a María Marta?* [Serie de TV]. Haddock Films.
- Brewda, B. (Productor). (2022). *Santa Evita* [Serie de TV]. Non Stop; Ventanarosa.
- Bolaño, C. (2013). *Industria cultural, información y capitalismo*. Gedisa.
- Carabelli, D. (Productor ejecutivo). (2019). *Argentina, tierra de amor y venganza* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Carballido, S. (Productor ejecutivo). (2018). *Encerrados* [Serie de TV]. Habitación 1520 Producciones.
- Carboni, O. y Rivero, E. (2021). La ficción seriada televisiva en Argentina 2016-2019: del recambio político a las nuevas lógicas de distribución. En M. Becerra y G. N. Mastrini (Comps.), *Restauración y cambio. Las políticas de comunicación de Macri (2015-2019)* (pp. 120-137). Sindicato de Prensa de Buenos Aires.
- Carboni, O. y Rivero, E. (2022). Una perspectiva dialógica entre la estructura productiva y las tramas narrativas de las ficciones seriadas televisivas argentinas (2011-2020). *Comunicación y Sociedad*, Artículo e8330. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8330>
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film* (Trad. C. Losilla). Paidós. (Trabajo original publicado en 1990)

- Chaine, S. (Productora ejecutiva). (2018). *Edha* [Serie de TV]. Netflix.
- Chaine, S., Burman, D. y Fernández Espeso, L. (Productores). (2022). *Iosi, el espía arrepentido* [Serie de TV]. The Media-pro Studio.
- Convergencia Latina. (2021). *Mapa de alianzas de comunicaciones en Argentina 2021* (26.ª ed.).
- Dell'Occhio, S., Errico, G. y Mozes, G. (Productores). (2019). *Apache. La vida de Carlos Tévez* [Serie de TV]. Torneos.
- Ente Nacional de Comunicaciones. (2023). *04. Servicio de TV por suscripción*. Datos abiertos de la Dirección Nacional de Desarrollo de la Competencia en Redes y Servicios del Ente Nacional de Comunicaciones de Argentina. <https://indicadores.enacom.gob.ar/files/informes/2022/T4/2022-04%20-%20TV%20x%20Suscripcion.pdf>
- Errico, G., Flores, P. y Culell, L. (Productores ejecutivos). (2016-2022). *El marginal* [Serie de TV]. Underground Contenidos; Televisión Pública Argentina.
- Ferreiro, P. (Productor ejecutivo). (2012-2013). *Dulce amor* [Serie de TV]. LC Acción Producciones; Telefe.
- Ferrer, H. (Productor). (2022). *Los herederos del monte* [Serie de TV]. RTI Televisión.
- Flores, J. A. (Productor). (2022). *Pedro el Escamoso* [Serie de TV]. Caracol Televisión.
- Guebel, D. (Productor). (2022). *Master chef celebrity* [Serie de TV]. Boxfish.
- Güvenatam, O. (Productor ejecutivo). (2022). *Nuestro amor eterno* [Serie de TV]. O3 Medya.
- Guzmán, F., Fernández, A. y Martins, H. (2022). Lo(s) común(es) en comunicación: otras lógicas de apropiación social, como crítica a la mercantilización de la cultura. En D. Monje, E. Rivero y J. M. Zanotti (Coords.), *Industrias culturales en la convergencia. Demandas populares, políticas, economía y derechos* (pp. 129-145). Lago Editora. <https://proyectoecanet.files.wordpress.com/2022/12/industrias-culturales-convergencia-2022.pdf>
- Havas Media. (2022). *Panorama de medios*. Informe de la consultora Havas.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, M. del P. (2004). *Metodología de la investigación* (4.ª ed.). McGraw-Hill. (Trabajo original publicado en 1991)
- Jinkins, L. (Productor). (2022). *Bilardo, el doctor del fútbol* [Serie de TV]. Zeppelin Studio.
- Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2021). Argentina: pandemia, aislamiento y parálisis de la producción audiovisual. En M. Alvarado Miquilena (Coord.), *OBITEL 2021. Ficción televisiva iberoamericana en tiempos de pandemia* (pp. 63-99). Ediciones Universidad Católica de Chile. https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2021/pdf/Obitel21_s.pdf
- Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2022). Argentina: La ficción seriada está en otra parte. En R. Sánchez Vilela (Ed.), *OBITEL 2022. Transformaciones en la serialidad de la ficción televisiva iberoamericana en tiempos de streaming* (pp. 47-73). Ediciones Universidad Católica de Chile. https://obitel.s3.us-west-1.amazonaws.com/anuario2022/SP/Obitel22_s.pdf

- Kohan, M. (Productor). (2022). *Porno y helado* [Serie de TV]. Navajo Films; Claxson.
- Kweller, M. (Productor). (2022-2023). *Gran hermano* [Serie de TV]. Cuarzo Entertainment Argentina.
- Markus, C. (Productor). (2022). *El encargado* [Serie de TV]. Pega Group.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (2.^a ed). Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1987)
- Metz, C. (1972). *Ensayos sobre la significación en el cine* (Trad. A. Gómez Ramos). Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* (Vol. I; Trad. O. Ianni; 2.^a ed.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1974)
- Miguel de Bustos, J. C. e Izquierdo-Castillo, J. (2019). ¿Quién controlará la Comunicación? El impacto de los GAFAM sobre las industrias mediáticas en el entorno de la economía digital. *Revista Latina de Comunicación Social*, (74), 803-821. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1358>
- Mosser, P. y Villamagna, G. (Productores). (2017). *Cuéntame cómo pasó* [Serie de TV]. Televisión Pública Argentina.
- Nieborg, D. B. y Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media and Society*, 20(11), 4275-4292. <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>
- Ñaupas Paitán, H., Valdivia Dueñas, M. R., Palacios Vilela, J. J. y Romero Delgado, H. E. (2013). *Metodología de la investigación cuantitativa-cualitativa y redacción de la tesis*. Ediciones de la U.
- Núñez, D. (Productor). (2022). *La voz argentina* [Serie de TV]. Viacom/CBS; Telefe.
- Ochoa, C. M. y Piñere, A. (Productores ejecutivos). (2022). *La venganza de Analía* [Serie de TV]. CMO Producciones.
- Ortega, S. (Productor ejecutivo). (2016). *Educando a Nina* [Serie de TV]. Underground Producciones.
- Ortega, S. (Productor ejecutivo). (2018). *100 días para enamorarse* [Serie de TV]. Underground Producciones.
- Ortega, S. y Culell, P. (Productores). (2014-2015). *Viudas e hijos del rock & roll* [Serie de TV]. Underground Producciones; Endemol.
- Panofsky, E. (1984). *Estudios sobre iconología* (Trad. J. Gaos; 6.^a ed.). Alianza Universidad. (Trabajo original publicado en 1972)
- Pellegrini, C., Castro, R. y Ribeiro, S. (Productores ejecutivos). (2022). *Génesis* [Serie de TV]. Record TV.
- Perez, G. (Productor ejecutivo). (2022). *Querer sin límites* [Serie de TV]. Globo.
- Piñón, J. (2014). Corporate articulations of transnationalism: The U.S. Hispanic and Latin American television industries. En A. Dávila e Y. Rivero (Eds.), *Contemporary Latina/o media. Production, circulation and politics* (pp. 21-43). New York University Press.
- Prodnik, J. A., Monti, C., Perrone, I., Cafassi, E. y Yansen, G. (2022). La lógica algorítmica del capitalismo digital. *Hipertextos*, 10(18), Artículo e055. <https://doi.org/10.24215/23143924e055>

- Rivero, E. (2018). La ficción televisiva en Argentina: el fomento estatal y la crisis de la producción privada (2011-2016). *Comunicación y Medios*, (37), 168-183, Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48288>
- Rivero, E. y Kirchherimer, M. (2022, 27 de septiembre). Argentina ¿ficción imposible? *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/485194-argentina-ficcion-imposible>
- Rivero, E. y Rossi, D. (2022). El audiovisual nacional ante las plataformas de streaming: entre el extractivismo desregulado o un proyecto de desarrollo diverso y situado. En D. Monje, E. Rivero y J. M. Zanotti (Coords.), *Industrias culturales en la convergencia. Demandas populares, políticas, economía y derechos*. (pp. 61-86). Lago Editora. <https://proyectoecanet.files.wordpress.com/2022/12/industrias-culturales-convergencia-2022.pdf>
- Rudni, S. (Productor). (2019). *Secreto bien guardado* [Serie de TV]. MyS Producción.
- Sabeel Rahman, K. S. y Thelen, K. (2019). The rise of the platform business model and the transformation of twenty-first-century capitalism. *Politics & Society*, 47(2), 177-204. <https://doi.org/10.1177/0032329219838932>
- Savcı, T. y Sağyaşar, B. (Productores ejecutivos). (2022). *Zuleyha* [Serie de TV]. Tims & B Productions.
- Schejtman, N., Rivero, E. y Becerra, M. (2021). State media and digital citizenship in Latin America: Is there a place for the weak? En M. Túñez-López, F. Campos-Freire y M. Rodríguez-Castro (Eds.), *The values of public service media in the internet society* (pp. 309-325). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-56466-7_16
- Segre, C. (1988). *Principios de análisis del texto literario* (Trad. M. Pardo de Santayana). Editorial Crítica. (Trabajo original publicado en 1985)
- Silva, A. (Productor ejecutivo). (2022). *Imperio* [Serie de TV]. Globo.
- Sinav, O. (Productor ejecutivo). (2022). *Fugitiva* [Serie de TV]. Sinigraf Film.
- Soto, M. (Coord). (1996). *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Atuel.
- Suar, A. (Productor ejecutivo). (2015-2016). *Esperanza mía* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Suar, A. (Productor ejecutivo). (2017-2018). *Las estrellas* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Suar, A. (Productor ejecutivo). (2020). *Separadas* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Suar, A. (Productor ejecutivo). (2021-2022). *La 1-5/18, somos uno* [Serie de TV]. Pol-ka Producciones.
- Suar, A. (Productor). (2022). *María Marta: el crimen del Country* [Serie de TV]. WarnerMedia International Argentina; Kapow; Pol-ka Producciones.

- Turgut, F. (Productor ejecutivo). (2022). *Soñar contigo* [Serie de TV]. Gold Film.
- Ucros, D., Cantuarias, X. y Blanco, K. (Productores). (2022). *Rosario Tijeras* [Serie de TV]. Sony Pictures Televisión; Teleset.
- Udenio, P. y De Grazia, A. (Productores). (2020-2022). *Casi feliz* [Serie de TV]. HC Films; Tiger House.
- Van Dijck, J., De Waal, M. y Poell, T. (2018). *The platform society: Public values in a connective world*. Oxford University Press.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad* (Trad. E. Lloveras). Gedisa. (Trabajo original publicado en 1977)
- Vieytes, R. (2004). *Metodología de la investigación en organizaciones, mercados y sociedad. Epistemología y técnicas*. Editorial De las Ciencias.
- Villanueva, A. (Productor ejecutivo). (2022). *El primero de nosotros* [Serie de TV]. Viacom International Studios.
- Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Akal.

Autores correspondientes: Mónica Kirchheimer (m.kirchheimer@una.edu.ar) y Ezequiel Rivero (erivero@uvq.edu.ar)

Roles de autores: **Kirchheimer, M.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto. **Rivero, E.:** conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Kirchheimer, M. y Rivero, E. (2023). ¿Antes y después de Netflix? Mutaciones en la producción y narrativas de la ficción seriada en Argentina (2013-2022). *Conexión*, (19), 105-131. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.005>

Primera publicación: 8 de agosto de 2023 (<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.005>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

Telenovela na era do *streaming*: inovações narrativas e questões de serialidade em *Todas as flores*, do Globoplay

La telenovela en la era del *streaming*: innovaciones narrativas y cuestiones de serialidad en *Todas las flores*, de Globoplay

Telenovela in the Streaming Era: Narrative Innovations and Seriality in *All the Flowers* (Globoplay)

SIMONE MARIA ROCHA

Professora titular do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Líder do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT). Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq.

MARIANA DE ALMEIDA FERREIRA

Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT). Mestre em Comunicação, Linguagens e Cultura pela Universidade da Amazônia.

Telenovela na era do *streaming*: inovações narrativas e questões de serialidade em *Todas as flores*, do Globoplay

La telenovela en la era del *streaming*: innovaciones narrativas y cuestiones de serialidad en *Todas las flores*, de Globoplay

Telenovela in the Streaming Era: Narrative Innovations and Seriality in *All the Flowers* (Globoplay)

Simone Maria Rocha e Mariana de Almeida Ferreira

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

simonerochaufmg@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0002-4415-8745>)

marianalmeida13@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0003-3957-6341>)

Recibido: 13-02-2023 / Aceptado: 25-05-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.006>

RESUMO

Neste artigo identificamos estratégias empreendidas por serviços locais de *streaming* enquanto um esforço de adaptação, entrada e permanência no contexto altamente competitivo do novo ecossistema televisivo. Para isso, nos concentramos em analisar potenciais inovações narrativas e questões de serialidade da telenovela *Todas as flores* (Rebello e Paulon, 2022-2023), a primeira com roteiro completamente original para a plataforma brasileira Globoplay. Ainda que mantenha preceitos do *design* clássico de narrativa e do melodrama, também identificamos uma aceleração no ritmo dos acontecimentos narrativos com a antecipação do incidente incitante; uma convergência de tramas em torno do *plot* central; e um entrecruzamento interdependente de arcos semanais e arcos quinzenais, que elevam

e intensificam o tom dramático, o suspense e a complexidade da narrativa.

RESUMEN

En este artículo, identificamos las estrategias emprendidas por los servicios locales de *streaming* como un esfuerzo por adaptarse, entrar y permanecer en el contexto altamente competitivo del nuevo ecosistema televisivo. Para ello, nos enfocamos en analizar las posibles innovaciones narrativas y cuestiones de la serialidad de la telenovela *Todas las flores* (Rebello y Paulon, 2022-2023), la primera telenovela con el guion completamente original para la plataforma brasileña Globoplay. Si bien la telenovela mantiene preceptos del diseño narrativo clásico y del melodrama, también hallamos aceleración en el ritmo de los sucesos narrativos con la anticipación del incidente inci-

tador; convergencia de tramas en torno a la trama central; y entrelazamiento interdependiente de arcos semanales y arcos quincenales, que elevan e intensifican el tono dramático, el suspenso y la complejidad de la narración.

ABSTRACT

In this paper, we identify how local streaming services strategically adapt, enter, and remain in the highly competitive new television ecosystem. We analyze potential narrative innovations and seriality issues in the telenovela *All the Flowers* (Rebello & Paulon, 2022-2023), the first original script released by Brazilian streaming service Globoplay. Even though it maintains precepts of classic narrative design and melodrama, we identify an acceleration in the pace of narrative events with the anticipation of the inciting incident; the convergence of subplots around the central plot; and the interdependent crisscrossing of weekly arcs and biweekly arcs, which elevate and intensify the dramatic tone, suspense, and complexity of the narrative.

PALAVRAS-CHAVE / PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Telenovela, *streaming*, narrativa, serialidade, *Todas as flores*, Globoplay / telenovela, *streaming*, narrativa, serialidad, *Todas las flores*, Globoplay / telenovela, streaming, narrative, seriality, *All the Flowers*, Globoplay

A entrada de produções seriadas originais dos serviços globais de *streaming* na América Latina em 2015 foi um marco no mercado regional audiovisual. O fenômeno da televisão na era do *streaming* (Johnson, 2022) tem provocado mudanças importantes nos modos de produzir, distribuir e consumir televisão. A literatura sobre o tema explora primordialmente a entrada dos serviços globais e como estes buscam negociar e articular seus interesses com os sistemas de meios locais (Gómez e Muñoz Larroa, 2023; Johnson, 2019; Lobato e Lotz, 2020).

Neste artigo, queremos discutir o tema tendo em conta um aspecto ainda pouco explorado e que trata de identificar quais são as mudanças que os serviços locais vêm empreendendo enquanto um esforço de adaptação, inserção e permanência no contexto altamente competitivo da nova televisão, sobretudo após a emergência das plataformas globais de OTT (*over-the-top*). Se bem não temos um contexto com características robustas que permitam análises de longo prazo, relativas às mudanças na produção das empresas locais, acreditamos que os indícios significativos sinalizam iniciativas estimuladas pela entrada de empresas globais do setor.

O Globoplay foi lançado em novembro de 2015 como plataforma *on demand* em formato crossmediático para abrigar conteúdo da TV Globo. Sucessor da extinta Globo TV+, surgido em 2012 como

opção para consumo da programação ao vivo do canal (Mungioli *et al.*, 2018), Globoplay recebeu novos investimentos a partir de 2016 que deram início a um reposicionamento de marca, concretizado em 2018, com alterações no logotipo e cores da empresa, e na própria disponibilização de conteúdo. Até 2021, o serviço contava com mais de 20 milhões de assinantes¹ (Silva, 2021), mais de 193 milhões de horas assistidas e uma oferta de conteúdo do Grupo Globo com mais de 70 mil títulos (Feltrin, 2020). E continua crescendo, estabelecendo-se dentro de um mercado cada vez mais competitivo. Segundo Amaral *et al.* (2021),

o objetivo do Grupo Globo no investimento dessa nova plataforma de entretenimento digital é trazer todo o conteúdo já fortemente consolidado no país, como novelas e séries produzidas pela emissora, assim como a transmissão dos canais fechados pertencentes ao grupo, mas por outro lado desenvolver conteúdos novos e exclusivos da plataforma e oferecer a possibilidade do seu público escolher como e onde montar sua própria programação, através da sua plataforma (p. 6).

Em relação ao conteúdo original oferecido, a plataforma vem desde 2018 investindo em ficção seriada e, até 2022, lançou 25 produções exclusivas para *streaming*, conforme mostra tabela (Tabela 1).

¹ Assim como faz a Netflix, os dados exatos sobre assinantes do Globoplay não são divulgados pela empresa. Mas torna públicos os dados aproximados a partir das pesquisas realizadas por institutos especializados.

Tabela 1
Originais Globoplay

	Ano de produção	Título da série	Gênero
1	2018	<i>Além da ilha</i>	Comédia
2	2018	<i>Assédio</i>	Drama
3	2018	<i>Ilha de Ferro</i>	Drama
4	2019	<i>Shippados</i>	Comédia
5	2019	<i>Aruanas</i>	Drama/thriller
6	2019	<i>A divisão</i>	Drama policial
7	2019	<i>Eu, a vó e o boi</i>	Comédia
8	2020	<i>Arcanjo renegado</i>	Drama policial
9	2020	<i>Todas as mulheres do mundo</i>	Comédia romântica
10	2020	<i>Desalma</i>	Suspense sobrenatural
11	2020	<i>As five</i>	Dramédia
12	2020	<i>A divisão (segunda temporada)</i>	Drama policial
13	2021	<i>Filhas de Eva</i>	Comédia dramática
14	2021	<i>Onde está meu coração?</i>	Drama
15	2021	<i>Segunda chamada (segunda temporada)</i>	Drama
16	2021	<i>Aruanas (segunda temporada)</i>	Drama/thriller
17	2021	<i>Sessão de terapia (quinta temporada)</i>	Drama
18	2022	<i>Rensga hits</i>	Musical
19	2022	<i>Sob pressão (quinta temporada)</i>	Drama
20	2022	<i>Desalma (segunda temporada)</i>	Suspense sobrenatural
21	2022	<i>Arcanjo renegado (segunda temporada)</i>	Drama policial
22	2022	<i>Rota 66</i>	Drama policial
23	2022	<i>Turma da Mônica - A série</i>	Infantojuvenil
24	2022	<i>Encantado's</i>	Comédia
25	2022	<i>Theodosia</i>	Aventura

A tabela permite ver que, no período que envolve o *corpus* da pesquisa realizada², ou seja, todas as séries originais lançadas em portais de *streaming* entre 2015 e 2019, Globoplay manteve uma constante de três ou quatro produções anuais desde a primeira, *Além da ilha*, em 2018. Nenhuma delas atribui o melodrama como gênero pregnante, nenhuma adota o amor romântico como principal linha de ação³ e todas mantêm a serialidade continuada, típica herança do folhetim. De um modo geral, as mudanças pareciam acompanhar as tendências narrativas que se faziam ver com a chegada dos serviços globais de *streaming*, incluindo o ritmo, a extensão e a forma com que a informação da narrativa passou a ser distribuída. Em 2022, contudo, uma inovação nos modos de fazer chamou a nossa atenção de modo especial: a tentativa de conciliar o saber-fazer que consolidou a produção de teledramaturgia da Rede Globo nos últimos 70 anos, consagrando a telenovela como nosso principal produto cultural, com as inovações narrativas trazidas pela nova televisão que se destacam pelo ritmo mais acelerado da história, pela dis-

tribuição da informação narrativa em menor tempo de tela, pelo entrecruzamento das tramas interligadas em uma espinha dorsal e pelos aspectos⁴ inovadores no regime de serialidade continuada, dentre outras. Tal articulação deu origem a *Todas as flores*.

Desse modo, diante deste caso específico e da impossibilidade de abordar todas as transformações em curso e, seguindo a agenda de trabalho do nosso grupo de investigação⁵, vamos focar, com o auxílio de estudiosos da narrativa audiovisual (Bordwell, 1985; Branigan, 1992) e de estudos de serialidade, nas inovações narrativas e nas questões de serialidade encontradas em *Todas as flores* e nas estratégias desse serviço local para sua entrada e permanência em um mercado dinâmico e altamente competitivo. Na dimensão teórico-metodológica, partimos das duas principais linhas do enredo: (1) a realização do amor romântico do casal protagonista, e (2) a atuação da quadrilha de tráfico humano e trabalho escravo. Considerando-as como unidades de análise, identificamos como

² Referimo-nos à pesquisa intitulada Selo América Latina de Exportação da Ficção Televisiva: Mercado, Comunicação e Experiência na Era do *Streaming*. Este projeto é fruto de parceria entre pesquisadores de universidades do Brasil, Chile, Colômbia, México e Peru e é composto por equipes locais em cada um desses países. Dentre os objetivos principais, destacamos (1) a compreensão das mudanças e das atuais estratégias do mercado da produção de ficção seriada, e (2) as inovações e expansões identificadas na poética das obras seriadas. No caso brasileiro, investigamos as chamadas originais Netflix e originais Globoplay (Tabela 1) e, para fins deste artigo, atualizamos os dados até 2022.

³ À exceção da comédia *Shippados* (2019).

⁴ A segunda fase foi lançada entre os meses de abril e junho de 2023.

⁵ Estamos nos referindo ao Grupo de Pesquisa Comunicação e Cultura em Televisualidades (COMCULT), vinculado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, criado em 2008 e inscrito no diretório de grupos do CNPq, cuja agenda de pesquisa se dedica primordialmente às inovações e transformações da produção de narrativa seriada ficcional na era do *streaming*.

se deu o desenvolvimento dos arcos de cada uma delas. Para tanto, procedemos a uma decupagem capítulo a capítulo da primeira fase da novela — lançados entre outubro e dezembro de 2022, com entregas semanais de cinco capítulos toda quarta-feira, a partir das 18:00 h, na plataforma de distribuição — para explorar e aprofundar a análise que ora apresentamos neste artigo. A investigação nos permitiu concluir algumas especificidades que diferenciam *Todas as flores* das outras produções do gênero feitas para a televisão *broadcasting* e potencialmente apontam — e inauguram — outros modos de fazer em diálogo com características de narrativas de ficção seriada produzidas para o *streaming*.

Todas as flores

Todas as flores é a primeira telenovela com roteiro completo original do Globoplay⁶, dando início à fase de produções do gênero para as plataformas de *streaming* que atuam no Brasil. Escrita por João Emanuel Carneiro, a trama central conta a história de Máira, uma moça que foi criada pelo pai em uma cidade do interior acreditando que a mãe tinha morrido, mas que, na verdade, a abandonou ao saber que a menina havia nascido com deficiência visual. Anos depois, Máira é surpreendida pela chegada de Zoé, sua mãe, que lhe pede perdão por ter ido embora, mas esconde sua verdadeira inten-

ção: usar Máira como doadora de medula óssea para salvar a vida de sua outra filha, Vanessa, acometida com leucemia. No mesmo dia em que descobre que sua mãe está viva, Máira perde o pai e em seguida embarca para o Rio de Janeiro junto com Zoé.

Ao saber que a irmã está doente, Máira se oferece como doadora de medula, consegue um emprego como perfumista na Rhodes, empresa de departamento masculino da família de Rafael, por quem se apaixona sem saber que o jovem é o herdeiro da Rhodes e de quem Vanessa é noiva por interesse.

A história traz muito bem traçados, bem ao gosto dos melodramas clássicos, os perfis dos mocinhos e vilões. Dentre os primeiros, os protagonistas Máira e Rafael, jovens de excelente caráter, éticos e românticos; Guiomar, a mãe de Rafael, ética, responsável e mãe dedicada; Raulzito, irmão de Guiomar, um tipo inofensivo e *bon vivant*; e Judite, antigo amor de Humberto, odiada por Zoé, uma mulher trabalhadora, honesta, que cuida sozinha do filho Pablo. Os dois grandes vilões, Humberto e Zoé, e a atrapalhada e interesseira Patsy têm seu passado interligado com o de Judite quando todos viviam a infância e a juventude na Gamboa, bairro da periferia do Rio de Janeiro. Os vilões há anos traçaram um plano de se apropriarem da fortuna da família

⁶ A primeira telenovela exclusiva para o Globoplay foi *Verdades secretas II*, escrita por Walcyr Carrasco como continuação à telenovela exibida em 2015, na faixa de horário das 23:00 h da TV Globo.

de Guiomar, casando-a com Humberto e Raulzito com Patsy. Zoé é a grande mentora e acredita que terá sua aposentadoria garantida se conseguir casar sua filha Vanessa com o filho de Humberto e Guiomar. Vanessa, a outra grande vilã da história, mantém um caso com Pablo, filho de Judite, e age da maneira mais vil para manter o noivado e destruir o amor de Rafael e Maíra, mostrando-se capaz de cometer atitudes manipuladoras, cruéis e até mesmo criminosas.

Como segunda linha de ação do enredo, Zoé, por trás de uma aparente atuação social com crianças carentes, é parte de uma quadrilha de tráfico humano e trabalho escravo e conta com a conivência de Vanessa e Humberto. Ao longo da trama, esse lado sombrio de Zoé é investigado e descoberto por outros personagens como Guiomar, seu outro irmão, Luís Felipe e os próprios Maíra e Rafael. De algum modo, todos os que se aproximam dessa rede de crimes e dos agentes que dela fazem parte sofrem algum tipo de consequência, até mesmo fatal.

Todas as flores, portanto, segue o modelo clássico de narração (Bordwell, 1985; Branigan, 1992) e opera com duas linhas centrais de argumentação do enredo: a primeira é o romance entre o casal heterossexual Rafael e Maíra e a segunda envolve as atividades e investigações da quadrilha de tráfico humano, sendo que uma interfere e se interliga à outra.

Telenovela e seus (novos) modos de fazer

As telenovelas brasileiras têm em média seis meses de duração, e são exibidas diariamente, seis dias por semana, com capítulos interrompidos por intervalos comerciais. Isso obriga as narrativas a terem um ritmo mais lento, e a resolução de conflitos se dilui em vários capítulos. Nessas obras, ao mesmo tempo que a narração se apoia numa noção de tempo linear, assenta também numa temporalidade fragmentada e repetitiva da vida cotidiana (Martín-Barbero, 1987/2013). Embora as histórias sejam contadas de acordo com as normas narrativas clássicas e suas duas linhas principais de ação (Kincaid, 2002) e com os preceitos do roteiro hollywoodiano e sua pressão por um final feliz, as tramas adotam uma perspectiva mais moderna e abordam temas próximos ao cotidiano contemporâneo de forma mais complexa e crítica. Uma das principais características da produção nacional do formato é a justaposição de melodrama e realismo/naturalismo. Ou seja, por um lado, na novela brasileira a trama das relações pessoais, da realização do amor romântico assume a linha de frente e, por outro, vem mesclada com questões de interesse público — como reforma agrária, corrupção política, padrões sociais de comportamento, etc. —, que fazem parte da história e do repertório comum do país e se tornam constitutivos de universos narrativos. Dramaturgicamente, são obras compostas por múltiplos núcleos

e tramas paralelas, e são obras abertas; ou seja, embora o autor tenha proposto a maior parte da trama principal, o desfecho e quais serão os casais que ficarão juntos, parte da história é construída à medida que é veiculada, tendo por base a recepção e as reações do público.

Rupturas: aceleração do ritmo narrativo

Conquanto tenha importantes semelhanças com a estrutura acima descrita, *Todas as flores*, por seu turno, nos intriga por apresentar rupturas igualmente relevantes em sua forma de narrar. Algumas dessas mudanças já têm sido observadas nas demais produções originais do Globoplay. Na novela, assim como nas séries, identificamos a presença de uma trama central para a qual convergem todas as demais⁷. Na trama em questão, todos os acontecimentos estão submetidos à história de amor de Maíra e Rafael. Isso confere um ritmo acelerado à narrativa, pois a quantidade de acontecimentos que a telenovela entrega em cada pacote semanal está modulada pelos altos e baixos da relação do casal protagonista e, mais especificamente, da jornada individual de Maíra. Essa aceleração prende a atenção do espectador, que necessita de cada informação para compreender o desenvolvimento da história, tendo em vista que toda semana há algum tipo de mudança significativa ou no relacio-

namento do casal ou na própria vida da mocinha protagonista.

Desse modo, a quantidade reduzida de núcleos de personagens em *Todas as flores* colabora para que a história progrida de maneira mais fluida e interligada. Praticamente todos os personagens possuem algum nível de relação com uma ou com as duas linhas de argumentação do enredo, que opera com uma crescente interdependência entre ambas. A trama continuada adota o mais tradicional dos regimes folhetinescos com um gancho ao final de cada capítulo que causa suspense no espectador, mas a velocidade com que esses ganchos são retomados, solucionados e/ou encaminhados para uma nova situação é o ponto que merece destaque.

Partindo da projeção apresentada por Bordwell (1985) sobre o modelo clássico de narração audiovisual, notamos que, assim como as séries, *Todas as flores* rompe com a estrutura clássica de *scene setting - build-up - conclusion* (Kincaid, 2002, pp. 141-142). Segundo Kincaid, tal estrutura se organiza com o *estabelecimento de cena (scene setting)*, com a introdução das variáveis da história, incluindo conflitos que serão resolvidos posteriormente. Em seguida, tem-se a *preparação (build-up)*, momento em que o enredo se desenvolve por meio de um acúmulo que reforça o crescente das tensões. Esses passos da narrativa

⁷Exceção para a subtrama que é desenvolvida de modo paralelo, o núcleo cômico de Oberdan e Jussara.

são convergentes, quando ainda existe certo equilíbrio do mundo da história e na vida dos personagens. Nesse modelo clássico, o incidente incitante é parte importante do *build-up* por representar o momento em que os personagens são confrontados com os principais obstáculos de sua trajetória e obrigados a criar vias para superá-los (Kincaid, 2002, pp. 141-142). E, por fim, a história é conduzida para sua conclusão/resolução por meio da qual se restabelece o equilíbrio inicialmente rompido.

A ruptura com a estrutura acima mencionada acontece quando a novela antecipa o *build-up* ou, nas palavras de McKee (1997/2013), o incidente incitante, caracterizado como um evento — direto ou sutil, aleatório ou inserido causalmente por coincidência ou decisão — que desarranja radicalmente o equilíbrio do mundo do protagonista, alterando sua carga de valores da realidade para o negativo ou positivo e podendo ocorrer diretamente ao protagonista ou ser causado por ele.

Na telenovela, logo no primeiro capítulo, a vida da protagonista Maíra é radicalmente alterada: a mocinha vive em uma pacata cidade do interior sozinha com seu pai e acredita que a mãe Zoé, que nunca conheceu, está morta. Com ar de suspense e terror, Zoé reaparece de repente para encontrar a filha que abandonou ainda bebê. Com medo pelo reaparecimento da mulher da qual tentou se esconder desde que a filha nasceu, o pai passa mal, tem

um princípio de infarto, e Zoé o mata asfixiado sem a filha saber. Com a morte do pai, Maíra embarca com a mãe para morrer no Rio de Janeiro e tem sua vida radicalmente transformada.

Sem ter apresentado ainda o mundo comum dos personagens, sem situar o espectador sobre como cada um chegou ao ponto em que está na história, o reaparecimento de Zoé, a partida de Maíra para o Rio de Janeiro e as conexões que estabelece com os demais personagens centrais da história rompem o equilíbrio da narrativa logo de início. Ou seja, será esse incidente aquilo que vai instaurar na personagem o desejo de restaurar o equilíbrio, forçando-a a reagir em busca do objeto — físico, situacional, comportamental — que ela sente ser necessária para a realização de seu desejo.

A partir daí, o que temos são os efeitos desse incidente que se expandem para outras subtramas e personagens. Como ressalta McKee (1997/2013), é a partir da introdução do incidente incitante que o enredo cria uma tensão dramática ascendente que culmina em um clímax — quando o protagonista enfrentará face a face a força antagonista em seu grau mais poderoso — por meio do qual haveria, de fato, alteração substancial antes que uma resolução (*denouement*) seja alcançada e a história concluída (*conclusion*).

Esta antecipação, ampliação e disrupção do incidente emerge como uma caracte-

rística de complexidade no contexto da plenitude narrativa (Buonanno, 2019), uma vez que o telespectador é demandado a articular distintas habilidades de compreensão narrativa (Sternberg, 1992) para captar os conflitos principais, já que a ele nada é dito sobre o passado dos personagens, quem são, o que fazem e como chegam até aquele ponto da história. Em outras palavras, ele precisará buscar informações para preencher as lacunas que o façam entender, ao mesmo tempo, tanto o que aconteceu antes como acompanhar o enredo a partir dali.

Uma serialidade complexa: entre arcos semanais e quinzenais

Além das já mencionadas, há uma inovação narrativa notável em *Todas as flores* que diz respeito às estratégias de serialidade empregadas no modo como a história é contada. Ao acompanhar uma trama no formato consagrado pela TV aberta, o telespectador está acostumado a uma história que claramente se estabelece no início e que, após rompida, acumulará uma quantidade de eventos cuja natureza e grandeza se assemelha de tal modo que leva a uma característica muito típica e muito criticada: a repetição. O alívio de tal repetição acontece, muitas vezes, pelo estabelecimento e acompanhamento de histórias paralelas que suspendem a trama central para retomá-la nos mesmos moldes.

Comprendemos serialidade como algo que acontece no nível da trama (Teixeira,

2020) e que, para o bem da compreensão, torna-se mais claro e rentável tratar suas divisões como partes e não pelo modo dominante por meio do qual obras narrativas são consideradas: séries (episódios) e seriados (capítulos). Isso possibilita enxergar novos arranjos e novas partes e mostrar que existem variadas estratégias de serialidade entre esses dois formatos. O que define serialidade, portanto, é a relação entre finitude e continuidade. No caso das tramas continuadas, é possível acompanhar as que podem durar poucas ou muitas partes, adotar arcos narrativos curtos ou mais longos. Além disso, “o segundo motivo para não classificarmos as obras, mas sim as tramas, é que cada vez mais as séries apresentam diversos regimes de serialidade ao mesmo tempo, variando a ênfase e a importância de cada tipo de trama” (Teixeira, 2020, p. 13).

Essas novas formas de arranjar as partes de uma narrativa seriada foi o que Mittel (2006) denominou de complexidade narrativa, um fenômeno que tem seus primórdios nos anos de 1980, mas que se consolida nos últimos 20 anos. Esse processo pode ser caracterizado pela articulação entre a completude da trama episódica e o porvir da sucessão serial, oferecendo uma forma nova de experimentar o consumo dessas narrativas seriadas.

Defendemos que a estratégia adotada em *Todas as flores* aproxima-se da saga, um dos modelos de serialização presente nos estudos de Barbieri (1990), que or-

ganiza a narrativa seriada em até quatro modelos: iterativo (narrativas terminam ao final do episódio sem consequências para os subsequentes); espiral (episódios conclusivos que mantêm relações entre si); quase-saga (histórias se estendem por vários episódios em arcos narrativos próprios, sem que haja entre eles uma relação necessária ou evidente); e saga (episódios conectados entre si, reforçando o princípio da continuidade). Ou seja, na telenovela é preciso conhecer a parte anterior para conseguir compreender a atual e cada parte vai acrescentando camadas ao enredo como um todo. Temos a continuidade das ações, os princípios de causalidade e a manutenção de um núcleo de personagens.

Mas *Todas as flores* inova quando divide seu enredo clássico em duas fases e instaura um gancho espetacular entre elas: a vingança de Maíra. Quando Bordwell (1985) analisou um conjunto de filmes considerados “clássicos”, o autor identificou uma série de marcas narrativas que serviram à categorização dessas obras e propôs que habitualmente, o enredo clássico apresenta uma estrutura causal dupla, duas linhas argumentativas: uma que implica num romance heterossexual (menino/menina, marido/mulher), e outra que implica outra esfera (trabalho, guerra, uma missão ou busca, outras relações pessoais), de modo que cada linha tem um objetivo, obstáculos e clímax (Bordwell, 1985, p. 157). De acordo com tal definição, em *Todas as flores* temos

os arcos próprios para cada uma de suas linhas de ação: a realização do amor entre Maíra e Rafael e a investigação sobre a quadrilha de tráfico humano.

Porém, ao nosso ver, *Todas as flores*, ao adotar a serialidade continuada e o modelo da saga, complexifica a seu modo o enredo e suas principais linhas de ação. A primeira linha apresenta arco semanal e nove partes e a segunda possui arco quinzenal e três partes. Ainda que tais arcos possuam um final temporário, reiniciado na semana ou na quinzena seguinte, eles mantêm relações com as histórias passadas em maior ou menor grau.

Ao longo dos 45 capítulos, a trama do triângulo amoroso entre Maíra, Rafael e Vanessa e, particularmente, a jornada de Maíra, passa por alterações a cada semana com a entrega de pacotes de cinco capítulos. É como se a novela tivesse “partes” semanais. Por influência direta das maldades da irmã Vanessa e da mãe Zoé, a vida da mocinha — e seu relacionamento com Rafael — é toda semana atravessada por novas situações causadas pela mãe e pela irmã. Porém, essas situações, ao invés de se repetirem vão, pouco a pouco, subindo o tom dramático. Inicia com um almoço armado por Vanessa para que Maíra se sinta constrangida ao descobrir que está envolvida com o próprio cunhado; prossegue em ser apontada de ter um amante/cúmplice e para chantagens emocionais e apelos sobre o falso retorno da leucemia da irmã; avança para

a acusação injusta, a partir de uma armadilha de Vanessa, de roubar uma fórmula secreta, guardada a sete chaves, da grande aposta de lançamento de perfume da Rodhes; e se intensifica até ser enviada, grávida de Rafael, sem saber, para a fazenda de trabalho escravo, em uma armadilha montada pela própria mãe e irmã, tentar fugir e ser recapturada.

A curva dramática de Maíra aposta em um crescente agudo e tenso. Cada um desses acontecimentos atravessa e afasta o casal temporariamente (finais temporários). Ou seja, Maíra e Rafael não passam a primeira fase inteira separados e sofrendo. O amor entre eles não é vivido isoladamente, mas, sim, entre as agruras, armadilhas e ataques provocados por Vanessa, com a ajuda de Zoé. O ápice dessa curva na primeira fase acontece quando, após ter sido trazida de volta pela mãe da fazenda de trabalho escravo, permanece escondida num cativado — tanto para não ser localizada por Vanessa, quanto para ser impedida de denunciar a mãe e o esquema de tráfico humano. Maíra rompe com a mãe, acusa Zoé de todos os seus crimes e tem seu filho sequestrado num plano armado por Zoé e Vanessa. Neste ponto, a narrativa dá início à virada da personagem e à execução de seu plano de vingança. O que ocorre, assim, é que as partes estabelecem conexões entre si, mas não o fazem ao modo de meros estratégias que se repetem *ad infinitum* por parte de uma vilã fútil e mimada. Trata-se de uma escalada de ações que crescen-

tam uma carga dramática cada vez maior na jornada da mocinha.

Se podemos estabelecer um arco semanal para a primeira linha de ação, no caso da segunda, a que envolve as atividades da quadrilha de tráfico humano e as investigações realizadas a esse respeito, é desenvolvida em um ritmo quinzenal, com partes distintas até o final da primeira fase de *Todas as flores*. O delineamento de cada um desses arcos é desenvolvido em torno de um personagem, ou dupla de personagens, que toma a frente da subtrama e faz progredir a história. Assim, até o capítulo 15 é Guiomar, mãe de Rafael e esposa de Humberto, quem toma a frente das investigações e descobertas que envolvem as atividades criminosas de Zoé até que, quando finalmente confronta Zoé e Humberto revelando tudo o que sabe durante uma festa da Rodhes, um incêndio atinge o local e Guiomar é deixada pelo marido e sua amante para morrer asfixiada, além de ter o irmão, seu confidente, vitimizado no mesmo acidente.

Na quinzena seguinte da trama, entre os capítulos 16 e 30, abrem-se mais detalhes das atividades ilegais do grupo do qual Zoé participa. Alertada por Rafael, que reverberou as desconfianças da mãe Guiomar e descobriu por investigação própria que Zoé e Humberto têm uma relação suspeita, Maíra percebe que há algo errado com a mãe até que se dá conta de seu verdadeiro caráter. Nessa quinzena, o que faz Maíra tomar conhecimento de tudo é

o desespero da vilã Vanessa que, a cada tentativa frustrada de afastá-la de Rafael, escala de simples armadilhas e mentiras até atitudes criminosas e cruéis. O ápice desse arco se dá quando Zoé é chantageada por Vanessa e a obriga a mandar Maíra para a fazenda de tráfico humano e trabalho escravo, numa tentativa desesperada de mantê-la distante de Rafael. Paralelo a isso, nesse segundo arco da trama das atividades da quadrilha de tráfico humano, a tensão é intensificada, novos conflitos surgem e o espectador descobre novas informações sobre os personagens envolvidos. Diego, um dos personagens à frente dessa linha de ação, perde a mãe ao ser perseguido por um dos agentes-chave da quadrilha e tem seu irmão mais novo levado para ser explorado como mão de obra na rua por este mesmo homem. Quando esteve preso por um crime que não cometeu, mas que decidiu assumir em troca de uma quantia que nunca recebeu, Diego conhece Samsa sem, contudo, saber sua verdadeira identidade: é ele o chefe da quadrilha de tráfico humano. Diante do ódio por ter sido enganado ao tentar ajudar e proteger a família, Diego jura vingança contra quem o ludibriou e recebe ajuda de Samsa. A partir daí eles têm o mesmo inimigo: o promotor de justiça Luís Felipe, o que prometeu dar dinheiro para Diego e o que investiga diligentemente a quadrilha em busca de provas para desmontá-la e prender todos os envolvidos. É por meio das ações de Diego que o espectador tem conhecimento da relação direta de Zoé e de Samsa com o esquema criminoso.

Na última quinzena da primeira fase de *Todas as flores*, as duas linhas de ação do enredo tornam-se ainda mais entrecruzadas. É entre os capítulos 31 e 45 que Rafael decide, efetivamente, dar continuidade às investigações iniciadas pela mãe Guiomar, firmando parceria com o tio Luís Felipe para conseguir prender os criminosos envolvidos no esquema de tráfico humano, o que acaba não dando certo. Enquanto isso, as perversidades de Vanessa e Zoé contra Maíra são ainda mais intensificadas, quando Zoé usa seu envolvimento e a estrutura do crime para afastar Maíra e ajudar a outra filha vilã. Assim, ainda que tenham objetivos, conflitos e clímax próprios, as linhas de ação se revelam interdependentes, a resolução de uma depende, necessariamente, da resolução da outra. E o que ocorre em uma impacta diretamente na outra.

A seu modo, *Todas as flores* adotou essa variação dentro do regime de continuidade seriada e ofereceu, por meio das ações dos personagens, uma escalada no tom dramático, pois cada acontecimento narrativo dentro de cada arco é o prenúncio de outro muito mais intenso e tenso, modificando drasticamente o mundo e as personagens, como foi o emblemático caso de Maíra. À medida que o arco da novela progride, as duas linhas se entrelaçam, de modo que uma afeta a outra, sobretudo pelo desenvolvimento da personagem Zoé. Essa interligação entre as linhas potencializou o drama e o suspense da trama, fazendo com que a

progressão dessa história melodramática demandasse maior resposta emocional do espectador (Carroll, 1999).

Conclusão

Em termos de gênero narrativo, *Todas as flores* tem tudo que um melodrama precisa ter: a luta do bem contra o mal, o drama do reconhecimento, os conflitos familiares e mudanças importantes no estado de espírito dos personagens. Além disso, provoca emoções como piedade e admiração. É um gênero muito generoso com quem o aprecia, pois conta a história de um jeito que o espectador sabe tudo, ou quase tudo, o que acontece; sabe mais do que os protagonistas até. Mas é no ritmo das narrativas produzidas no contexto da nova televisão que parecem estar as mudanças mais importantes mesmo em produções já consagradas pela crítica e o público.

Ainda assim, ajustes precisam ser feitos para que a produção de telenovela siga este caminho no *streaming*. A manutenção de uma trama central enraizada e comandando as tramas paralelas nos parece um aspecto central. *Todas as flores*, conquanto apresente esse *plot* central, excede ao inserir um núcleo cômico que não progride narrativa ou dramaticamente em si, tampouco articulado com a trama central. Essa subtrama cômica corre em paralelo aos outros núcleos, com pouca ou nenhuma interligação, com baixa profundidade nas camadas dramáticas

dos personagens, sem informação narrativa nova, destoando bastante do tom e do ritmo das outras tramas da história que, ao serem contadas sob o signo das inovações aqui identificadas, concorrem para conquistar a atenção do telespectador. Consideramos que a presença desse núcleo cômico pode sinalizar a ainda forte influência dos modos tradicionais da proposição das tramas em uma telenovela nos quais o alívio cômico é algo significativo na estrutura dramática do formato.

Por outro lado, é possível defender que a trama central apresenta tal força gravitacional que as demais que em algum momento ensinam caminhar fora do entorno acabam por perder intensidade dramática no curso da narrativa.

Por fim, é preciso ressaltar que esta é a primeira produção de telenovela realizada com roteiro 100% original para o *streaming* Globoplay. Se as inovações que trouxemos para este texto vão seguir adiante e inaugurar esse novo modo de fazer novela ou se *Todas as flores* pode ter sido um voo solo, só o tempo e a pesquisa nos dirão.

REFERÊNCIAS

- Amaral, H. V. do, Pereira, J. G. D. e Conejero, M. A. (2021). A adaptação do Grupo Globo ao negócio do streaming: o caso Globoplay. *Revista de Casos e Consultoria*, 12(1), e27008. <https://periodicos.ufrn.br/casoseconsultoria/article/view/27008>
- Barbieri, D. (1990, 12-14 de outubro). *Tempo e serialità. I confini della narrativa nel comic book americano di supereroi* [Apresentação]. Convegno *La temporalità*, XVIII Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, Montecatini, Provincia di Pistoia, Italia.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the fiction film*. The University of Wisconsin Press.
- Branigan, E. (1992). *Narrative comprehension and film*. Routledge.
- Buonanno, M. (2019). Seriality: Development and disruption in the contemporary medial and cultural environment. *Critical Studies in Television. The International Journal of Television Studies*, 14(2), 187-203. <https://doi.org/10.1177/1749602019834667>
- Carroll, N. (1999). Film, emotion, and genre. Em C. Plantinga e G. M. Smith (Eds.), *Passionate views: Film, cognition, and emotion* (pp. 21-47). The Johns Hopkins University Press.
- Feltrin, R. (2020, 23 de novembro). *Grupo Globo tem 70 mil "programas" em streaming em 2020*. Uol. <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2020/11/23/grupo-globo-tem-70-mil-programas-em-streaming-em-2020.htm>.
- Gómez, R. e Muñoz Larroa, A. (2023). Netflix in Mexico: An example of the tech giant's transnational business strategies. *Television & New Media*, 24(1), 88-105. <https://doi.org/10.1177/15274764221082107>
- Johnson, C. (2019). *Online TV*. Routledge.
- Johnson, C. (2022). The online television industry: Fragmentation, consolidation, and power. Em P. McDonald (Ed.), *Media industries* (pp. 237-246). Routledge.
- Kincaid, D. L. (2002). Drama, emotion, and cultural convergence. *Communication Theory*, 12(2), 136-152. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2002.tb00263.x>
- Lobato, R. e Lotz, A. D. (2020). Imagining global video: The challenge of Netflix. *Journal of Cinema and Media Studies*, 59(3), 132-136. <https://doi.org/10.1353/cj.2020.0034>
- Martín-Barbero, J. (2013). *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia* (Trans. R. Polito e S. Alcides; 5.ª ed.). Editora UFRJ. (Trabalho original publicado em 1987)
- McKee, R. (2013). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting* (5.ª reimp.). Harper Collins. (Trabalho original publicado em 1997)
- Mittell, J. (2006). Narrative complexity in contemporary American television. *The Velvet Light Trap*, (58), 29-40. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0032>

- Mungioli, M. C. P., Ikeda, F. S. e Penner, T. A. (2018). Estratégias de streaming de séries brasileiras na plataforma Globoplay no período de 2016-2018. *Revista GEMInIS*, 9(3), 52-63. <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/413/318>
- Rebelo, G. e Paulon, B. (Produtores). (2022-2023). *Todas as flores* [Série de TV]. Globoplay; Estúdios Globo.
- Silva, R. (2021, 22 de março). Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos. *Forbes*. <https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>.
- Sternberg, M. (1992). Telling in time (II): Chronology, teleology, narrativity. *Poetics Today*, 13(3), 463-541. <https://doi.org/10.2307/1772872>
- Teixeira, J. S. (2020). *Regimes de serialidade* (Vol. 3). Benditas.

Autores correspondientes: Simone Maria Rocha (simonerochaufmg@gmail.com) y Mariana de Almeida Ferreira (marianalmeida13@gmail.com)

Roles de autores: Rocha, S. M.: conceptualización; metodología; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto.

De Almeida Ferreira, M.: metodología; investigación; recursos, curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión

Cómo citar este artículo: Rocha, S. M. y De Almeida Ferreira, M. (2023). Telenovela na era do *streaming*: inovações narrativas e questões de serialidade em *Todas as flores*, do Globoplay. *Conexión*, (19), 133-151. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.006>

Primera publicación: 26 de junio de 2023
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.006>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

Cronotopo, interdiscursividade e ressonâncias dialógicas na telenovela *A favorita*

Cronotopo, interdiscursividad y resonancias dialógicas en la telenovela *A favorita*

Chronotope, Interdiscursivity, and Dialogic Resonances in the Telenovela *A favorita*

DANIELA JAKUBASZKO

Graduada em Linguística e Português pela FFLCH-USP, Daniela Jakubaszko é doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Atua como docente nos cursos de comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (ECRIA-USCS) desde 2013. Participa como pesquisadora do Grupo de Estudos de Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis) da ECA-USP. Autora do livro *A representação de temas de interesse público na telenovela brasileira: uma perspectiva dialógica para o estudo da ficção audiovisual*, publicado em 2019.

Cronotopo, interdiscursividade e ressonâncias dialógicas na telenovela *A favorita*¹

Cronotopo, interdiscursividad y resonancias dialógicas en la telenovela *A favorita*

Chronotope, Interdiscursivity, and Dialogic Resonances in the Telenovela *A favorita*

Daniela Jakubaszko

Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), Brasil

daniela.jakubaszko@online.uscs.edu.br (<https://orcid.org/0000-0002-6331-8548>)

Recibido: 30-04-2023 / Aceptado: 18-07-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.007>

RESUMO

Este trabalho pretende observar a telenovela *A favorita* (Carneiro, 2008-2009), e sua reprise no período vespertino em 2022, a partir de três conceitos bakhtinianos — interdiscursividade, cronotopo e ressonâncias dialógicas — em diálogo com estudos sobre narratividade transmídia e transficcionalidades, aproximando a noção de *universo narrativo* do conceito de *cronotopo* de Bakhtin. Relacionam-se, ainda, os diferentes termos dos roteiristas para trabalhar o tempo na ficção audiovisual. Conclui-se que cronotopo e interdiscursividade se articulam em *A favorita* trazendo inovações para o formato, combinando dimensão social e poética de forma a gerar ressonâncias dialógicas que fizeram da telenovela um sucesso de crítica e audiência.

RESUMEN

Este artículo pretende observar la serie de televisión *A favorita* (Carneiro, 2008-2009), y su repetición en el periodo de la tarde en 2022, a la luz de tres conceptos bajtinianos —interdiscursividad, cronotopo y resonancias dialógicas—, en diálogo con estudios sobre la narratividade transmedia y las transficcionalidades, y acercando la noción de *universo narrativo* al concepto de *cronotopo* de Bajtín. También se relacionan con los conceptos bajtinianos los diferentes términos utilizados por los guionistas para construir el tiempo en la ficción audiovisual. Este estudio indica que el cronotopo y la interdiscursividad se articulan en *A favorita* de forma innovadora para el género, combinando dimensiones sociales y poéticas

¹Este texto foi escrito a partir de uma comunicação apresentada de forma remota no XVI ALAIC – Congresso da Associação Latino-Americana de Pesquisadores em Comunicação, de 26 a 30 de setembro de 2022, Buenos Aires.

para gerar las resonancias dialógicas que hicieron de esta telenovela un éxito tanto de crítica como de audiencia.

ABSTRACT

This paper intends to analyze *A Favorita* (Carneiro, 2008–2009), a serial television show, and its rerun in the afternoon period in 2022. This study is based on three Bakhtinian concepts—interdiscursivity, chronotope, and dialogic resonances—and approximations with studies on transmedia narrativity and transfictionalities, therefore bringing the notion of *narrative universe* to Bakhtin’s concept of *chronotope*. The different terms used by screenwriters to articulate time in audiovisual writing are also related to the concept of chronotope. This study indicates that chronotope and interdiscursivity are articulated in *A Favorita* in an innovative way for the genre, combining social and poetic dimensions in order to generate the dialogic resonances that made this telenovela a success, both from the critics’ standpoint and commercially.

PALAVRAS-CHAVE / PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Dialogismo, cronotopo, narrativa, universo narrativo, ficção audiovisual / dialogismo, cronotopo, *storytelling*, universo narrativo, ficción audiovisual / dialogism, chronotope, *storytelling*, worldstory, audiovisual writing

A despeito das inúmeras ofertas de variados tipos de ficção, as telenovelas reprisadas na TV aberta e por assinatura durante a pandemia de COVID-19 apresentaram índices de audiência vigorosos, mostrando que ainda são capazes de cativar audiência, engajar público e produzir ressonâncias dialógicas.

A favorita (Carneiro, 2008-2009) é um sucesso de 2008-2009. Foi liberada na plataforma Globoplay no início da pandemia, em 2020; no ano seguinte, foi exibida no Canal Viva e, em 2022, ganhou o horário vespertino no programa *Vale a pena ver de novo*.

A reexibição na TV aberta deu-se no contexto do final das restrições do período pandêmico: enquanto as pessoas voltavam para suas atividades presenciais, as audiências da TV aberta e por assinatura despencavam (Kantar IBOPE Media, citado em Feltrin, 2022).

No entanto, *A favorita* apresentou estabilidade nos pontos registrados pelo Ibope e divulgados na imprensa. Apesar das críticas a respeito da inadequação da trama para o horário da tarde e dos cortes que sofreu por determinação da Justiça para se adequar à classificação indicativa para 12 anos, manteve-se líder da audiência em sua faixa e comportou-se conforme esperado pela emissora².

² O diretor geral da Globo e afiliadas, Amauri Soares, concedeu entrevista a um site especializado para defender a novela após as diversas críticas que circulavam na mídia sobre seu desempenho (De Oliveira, 2022).

No horário nobre, o elenco de *remake de Pantanal* (Luperi e Barbosa, 2022) também comemorava que a novela era assistida por 77 milhões de telespectadores, segundo média estimada pelo Kantar Ibope e divulgada pelo Painel Nacional de Televisão - PNT (Fernandes, 2022).

A audiência das telenovelas, *remakes* e reprises ainda é expressiva, pois a manutenção e atualização do hábito de ver telenovela passa pelo fortalecimento do lugar simbólico de memória coletiva que o gênero ficcional sustenta há 70 anos, vinculando diferentes gerações e suas narrativas (Motter, 2000).

Desde o início as telenovelas ganharam a preferência do público e inesperadamente transformaram hábitos importantes como a hora do jantar e do fechamento de estabelecimentos comerciais, além de outros impactos como a queda no número de telefonemas e no consumo de água e gás durante o horário de exibição: tudo para acompanhar o folhetim eletrônico com a família (De Moya, 2010, pp. 235-236). A telenovela mudou rotinas, consagrou-se como gênero ficcional de preferência nacional e tornou-se o eixo organizador das grades televisivas. Após décadas de sucesso absoluto, com o acirramento da concorrência, perdeu em abrangência de público, que vem mostrando sinais de cansaço; ainda assim, com as novas possibilidades tecnológicas, estão emergindo novas poéticas e novas formas de interação e consumo.

O estudo da telenovela, de suas transformações ao longo dos anos e do diálogo que mantém com a vida cotidiana brasileira continua indispensável.

Observar a produção de sentidos por meio das relações interdiscursivas em tempos de transmediações, interatividade e engajamento é tarefa desafiadora. Atualmente, as narrativas televisivas são cada vez mais complexas, assim como as interações que provocam com o público e com as diversas manifestações discursivas do ambiente social, que são também mais variadas e imprevisíveis. Nesse contexto, como observar, registrar e analisar as diferentes relações interdiscursivas e ressonâncias dialógicas que se produzem a partir da criação, produção e veiculação de uma telenovela? E em caso de *remakes* e reprises, como articular a observação de duas épocas diferentes de exibição? No caso desta pesquisa, perguntou-se: como observar a produção de sentidos em *A favorita* considerando dois tempos históricos — 2008 e 2022 — de veiculação?

Por se construir como um enunciado que estabilizou formas típicas e padrões de composição — conteúdo temático, estilo e construção composicional — (Bakhtin, 1976/2006), a telenovela pode ser considerada um gênero do discurso nos termos bakhtinianos, pois está formada pela hibridação de diferentes códigos semióticos, gêneros discursivos e suas memórias. Uma perspectiva dialógica para o estudo do audiovisual precisa considerar tais hi-

bridações e entrelaçamentos. É possível, ainda, fazer uma aproximação entre as categorias bakhtinianas e os estudos de transficcionalidades, já que o contexto atual impõe que novos fatores e variáveis sejam incluídos nas pesquisas sobre ficção televisiva.

Seguindo esta perspectiva, este trabalho pretende observar a telenovela *A favorita* a partir da articulação de três conceitos bakhtinianos — cronotopo, relações interdiscursivas e ressonâncias dialógicas (Bakhtin, 1979/2006, 1963/2015, 2018) — com os estudos sobre narratividade transmídia e transficcionalidades, conforme entendidos por Ryan (2013), que aproxima a noção de *universo narrativo* do conceito de *cronotopo* de Bakhtin. Para explorar alguns aspectos desse conceito bakhtiniano, serão feitas aproximações com os termos utilizados pelos roteiristas para trabalhar as categorias de tempo e espaço na ficção.

Como resultado, buscou-se esboçar uma proposta metodológica de perspectiva dialógica para o estudo da ficção, a fim de observar (1) os vínculos e zonas de contato entre os cronotopos ficcionais e os tempos históricos da produção audiovisual e sua reprise; e (2) os diferentes fluxos de interdiscursividade — por ressonância dialógica e pelas formas típicas de composição dos gêneros discursivos. Propõe-se, ainda, que as ocorrências de transmídiações, transficcionalidades e transnarratividades sejam categorizadas

como parte dos fluxos das relações interdiscursivas operadas por ressonância dialógica.

Cronotopo: aproximações ao conceito

Como questiona Ryan (2013, p. 96): “O que torna uma narrativa ‘ampla?’”. Para além das convergências transmidiáticas, das narrativas transmídias e plataformas multimídias, do fluxo de conteúdo que preenche tantas mídias quantas conseguir, típico de nosso tempo e facilitado pelas novas tecnologias e estratégias de marketing, está o poder que as narrativas têm de se entrelaçar ao cotidiano e à memória coletiva, por meio das zonas de contato entre o cronotopo ficcional e o presente histórico. As narrativas são cada vez mais complexas e ensejam expressões variadas conforme o gênero, formato e mídia escolhidos, compondo verdadeiros universos narrativos ao conectar-se a diferentes gêneros e formatos. O universo narrativo, para Ryan, pode ser entendido à luz do conceito de cronotopo:

A noção de universo narrativo é central para o fenômeno da narrativa transmídia, já que é ele quem amarra os vários textos do sistema. A habilidade de criar um universo, ou mais precisamente, a habilidade de inspirar a representação mental de um universo é a condição primária para um texto ser considerado uma narrativa. Isso nos leva à questão: o que é um univer-

so? O universo narrativo é um conceito que se faz sobretudo por senso intuitivo, mas é muito difícil defini-lo com rigor teórico. Universo [*world*] sugere um espaço, mas narrativa [*story*] é uma sequência de acontecimentos que se desenvolve no tempo. Se concebermos os universos narrativos como representações mentais construídas ao longo de uma leitura (visão, jogo, etc.) de um texto narrativo, eles não são recipientes estáticos para os objetos mencionados numa narrativa, mas sobretudo modelos dinâmicos de situações em desenvolvimento. Poderíamos dizer: são simulações de um desenvolvimento da narrativa. O famoso crítico russo Mikhail Bakhtin capturou essa indivisibilidade do espaço e do tempo na narrativa através do conceito de cronotopo.

Eu proponho que se defina os universos narrativos através de um componente estático que precede a narrativa e de um componente que captura o desenrolar dos acontecimentos (Ryan, 2013, p. 98).

O cronotopo pode ser visto tanto como componente que precede a narrativa — cronotopo real, cronotopo do autor e cronotopo do universo representado — e como um componente que permite o desenrolar do enredo — cronotopos ficcionais e cronotopo do interlocutor.

O cronotopo é um conceito central no pensamento bakhtiniano, pois “o signifi-

cado e o sentido só existem se encontram uma expressão espaçotemporal” (Bakhtin, 2018, p. 240). Construído e revisitado durante toda a sua obra, faz-se presente em praticamente todas as reflexões do autor. O termo é um empréstimo da teoria da relatividade de Albert Einstein: o universo e seus fenômenos só podem ser observados tomando as coordenadas de tempo-espaço como ponto de partida e, mais importante, sua inseparabilidade, o que dota a categoria de conteúdo-forma.

Assim, o cronotopo é um conceito de importância fundamental para o estudo das narrativas, pois ele expressa os vínculos entre as formas linguísticas que articulam tempo e espaço, que uma vez entrelaçadas armam a trama que permite o desenrolar dos acontecimentos ao mesmo tempo em que criam zonas de contato com o presente histórico de criação da ficção.

Diferentes usos e aplicações do conceito parecem ser válidos. Neste artigo, serão ressaltadas algumas possibilidades, lembrando que Bakhtin observava o cronotopo nas formas literárias; portanto, para a observação do audiovisual, é preciso levar em conta os diferentes recursos que os roteiristas e diretores utilizam para manipular tempo e espaço na narrativa.

Numa das últimas observações sobre o conceito, Bakhtin atribui ao cronotopo a possibilidade de construção da narrativa, já que ele é o centro que organiza os acontecimentos: “Nos cronotopos atam-se e

desatam-se os nós do enredo” (Bakhtin, 2018, p. 226). Nesse sentido, o cronotopo se expressa como *plot*, enquanto núcleo do conflito dramático, e como *plot twist*, ponto de virada ou peripécia, evento ou reviravolta que dispara novos acontecimentos que mudam os rumos da narrativa (Comparato, 2009; De Campos, 2016).

Há inúmeros cronotopos que interagem para a construção de uma ficção. Sendo o tempo o “princípio condutor no cronotopo” (Bakhtin, 2018, p. 12), vale observar, nesta tentativa de aproximação entre o conceito bakhtiniano e as formas do tempo no roteiro, os seguintes tempos mencionados por Bakhtin: o *tempo representado*, o *tempo da representação*, e o *início e fim do acontecimento representado*.

O *tempo representado* pode ser aproximado do que os roteiristas (Comparato, 2009; Howard e Mabley, 1993/1996) chamam de *temporalidade*, que constrói a época em que a narrativa acontece. Vale observar que, ainda que ela se remeta ao passado ou ao futuro, conforma zonas de contato com o presente histórico da produção e exibição do audiovisual; e forma ainda novas camadas quando o tempo de exibição é diferente do da produção, como nas reprises. O tempo representado e as marcas de uma época precisam dos espaços para serem corporificados e ao se articularem formam camadas de sentidos que se sobrepõem, mas nem sempre convergem. Na temporalidade estão também os vínculos com as temáticas ficcionais e

do presente histórico; e inclusive o próprio tempo pode vir a ser o tema da ficção.

O *tempo da representação* pode ser aproximado do chamado *tempo dramático* (De Campos, 2016; Howard e Mabley, 1993/1996), aquele que dá o ritmo dos acontecimentos e intercala cenas líricas, essenciais e de transição entre os tempos e espaços nos quais as pessoas se movimentam e se transformam. Ele imprime estilo e proposta estética ao audiovisual, e vincula-se ao gênero cinematográfico escolhido para representação da história.

O intervalo de tempo que abrange o *início e fim do acontecimento representado* remete tanto ao tempo fílmico — o tempo total de exibição de um filme — quanto às formas de manipulação do tempo na narrativa com as elipses, elaborações, ações em tempo real e molduras temporais (De Campos, 2016; Howard e Mabley, 1993/1996).

Na moldura temporal, a ação contém em si o prazo de conclusão que o público é capaz de antecipar. O exemplo clássico é a bomba-relógio com seu cronômetro para explosão. É um tempo que gera expectativa; ajuda a intensificar a cena, tornando-a mais dramática. Morson (2010/2015) explora, nesse sentido, o cronotopo da guilhotina. Ao analisar a poética de Dostoiévski (Bakhtin, 1963/2015; Morson, 2010/2015), Bakhtin percebe as recorrentes alusões que o ficcionista russo faz em suas obras de sua experiência pessoal de

quando foi condenado à guilhotina. Entre a incerteza e a humanidade, o momento que precede a execução mostra como “a vida humana depende psicologicamente da indeterminação” (Morson, 2010/2015, p. 131). A tortura psicológica de saber que o fim está logo adiante, a certeza da morte iminente, é, nas personagens de Dostoiévski, pior que a dor ou até mesmo a própria morte. “Ser humano significa viver em um mundo onde o futuro não existe, até que o construíamos” (Morson, 2010/2015, p. 133). O tempo precisa ser aberto, o mundo e o destino incertos para que as escolhas de cada um possam atribuir sentido à existência; a experiência psicológica precisa de um tempo aberto. Processo é o mesmo que resultado incerto, como a vida, que não pode se reduzir a um produto final. Se já se sabe o final, acaba a sensação de escolha e domina o sentimento de impotência e de opressão. O determinismo, ainda que nos destinos de personagens, acaba com a incerteza. Há, ainda, um horror e um suspense na certeza absoluta. O tempo fechado, portanto, tira a sensação de escolha e é vivido pelo condenado como elaboração — tempo alongado — em que cinco minutos parecem uma eternidade. Dostoiévski, ao ser levado para a Praça do Senado para ser fuzilado, um mensageiro imperial, no último segundo, anunciou que o czar Nicolau trocara a pena capital pelo exílio. Conta-se que a cena era planejada como parte da punição, tendo acontecido mais de uma vez na Rússia czarista (Morson, 2010/2015). No audiovisual, a

elaboração faz com que a ação dramática leve mais tempo para ser concluída do que levaria a ação em tempo real.

Na elipse, o tempo é encurtado. O tempo real é cortado e editado; os detalhes são omitidos para avançar a ação. Pode-se intercalar com outra cena ou desviar atenção do público para que não se perceba o corte (Howard e Mabley, 1993/1996). É comum avançar o tempo por meio das cenas de transição. Outras maneiras de expressar a passagem do tempo são a fusão, *quick motion*, *fade in* ou *fade out*, uma fala ou uma gag. Em *Pantanal* (Luperi e Barbosa, 2022), registramos o momento em que Juma (Alanis Guillen), após um amanhecer, aparece com gestação avançada, acariciando a barriga (Luperi *et al.*, 2022). O espectador cobre o intervalo de tempo decorrido sem quebrar a imersão e sem deixar lacunas.

O contrário da elipse é a elaboração, quando o tempo é expandido e os detalhes são explorados na cena, ampliando o tempo real e o da expectativa. De novo o exemplo clássico é a bomba relógio, quando, apesar de o cronômetro indicar um minuto para explosão, a ação dramática pode levar mais de dois minutos, ou quanto tempo o roteirista conseguir deixar a conclusão da ação em suspense. A elaboração não se confunde com os chamados *tempos mortos*, a fase que a narrativa se estica com reiteraões e repetições, demorando a formar novos pontos de virada: esta é a fase monótona. A maior par-

te das telenovelas recebe críticas quando, no meio da trama, acontecem os tempos mortos. O valioso antídoto da novela para o tédio é o recurso chamado *gancho*, que gera expectativa e curiosidade ao interromper a ação em momento estratégico da narrativa para fidelizar o espectador.

As formas do tempo representado, do tempo da representação e da duração do acontecimento se articulam na *mise-em-scène* — a espacialidade audiovisual que corporifica os índices temporais. A trilha, sonoplastia e atuação também contribuem para o amálgama espaço-temporal. Formam-se vínculos cronotópicos entre autor, roteiro, produção, direção e atuação: todas as etapas de produção contribuem para a interação e produção dos sentidos.

Para além de uma categoria que permite colocar a ficção em análise, o cronotopo pode ser entendido, de forma mais ampla, como categoria epistemológica, já que existe um “poder decisivo do tempo-espaço nos seres humanos — cada inserção na esfera do sentido é realizada apenas através dos portões do tempo-espaço” (Holquist, 2010/2015, p. 47). Evidencia-se, portanto, a compreensão desses termos como fundacionais: são constituintes de todos os processos de compreensão; daí emerge sua validade enquanto categoria epistemológica. Como aponta Holquist, “a essa necessidade de o indivíduo se orientar na vida é o trabalho constante da análise cronotópica” (2010/2015, p. 45). A unidade de

consciência é uma imagem que depende dos cronotopos; por isso o tempo-espaço em que o autor trabalha a construção de personagens também deixa marcas nos cronotopos para a ficção.

Polivalente, o conceito cronotopo aponta para a ficção e para a vida de forma a tornar-se categoria analítica que permite relacionar vínculos internos e externos do texto. Segundo Bakhtin (2018),

todo texto pressupõe um outro, um contexto dialógico voltado para ele. Minha palavra não pode existir sem a palavra do outro. Criam-se as mais complexas relações de reciprocidade entre cronotopos: os representados, os do autor, os do leitor e ouvinte (p. 241).

Assim, se é possível aproximar o conceito de *cronotopo* do conceito de *universo narrativo* (Ryan, 2013), é preciso entender essa expressão de forma expandida, procurando os vínculos entre os textos que circulam no contexto do universo narrativo do gênero telenovela e d’*A favorita*, mais os vínculos que eles estabelecem com outros universos narrativos e gêneros discursivos — ficcionais e factuais — com os quais se aproximam, formando fluxos e interseccionalidades. Além dos vínculos cronotópicos, a observação das relações interdiscursivas e ressonâncias dialógicas devem integrar a observação da ficção audiovisual.

Fluxogramas para observação das relações interdiscursivas e ressonâncias dialógicas

Desde uma perspectiva dialógica, o que torna a narrativa ampla é a combinação de seus cronotopos e formas de composição com os modos próprios que a narrativa vai tecer para fazer a contextualização e o diálogo com discursos e gêneros que a precedem, os que a envolvem, e com aqueles que se desenrolam a partir dela, as chamadas *ressonâncias dialógicas*. Forma-se, assim, uma rede que sustenta o gênero discursivo em circulação e constante mutação.

O que percebemos com as diferentes ressonâncias é que tanto o espectador integra os sentidos produzidos pela obra quanto o cronotopo da obra produz sobre o sujeito espectador o efeito localizador que fixa a sensação de uma época, um tempo-espaço por ele vivenciado. Por exemplo, parte considerável do público que assistiu a *Pantanal* (Luperi e Barbosa, 2022) traz de volta as lembranças da época da primeira produção; alguns se encantam, outros criticam a versão atual por fidelidade à original, mas a assistem. Na comparação entre ambas, ampliam-se as ressonâncias. No caso das reprises, surgem outros tipos de comparação e formas de lembrar o passado vivido, e de consumir ficção com as novas gerações.

Os inúmeros blogs e canais de resumos, resenhas, mesclas e paráfrases dos capí-

tulos das novelas em exibição trazem interpretações, e mostram afeições, antipatias, sentimentos e sensações diversas a partir dos vínculos com as personagens e seus conflitos, muitas vezes com menções à vida política e cultural. Vale ressaltar que, para observar o processo de articulação e produção de sentidos, é preciso captar os dialogismos que os permeiam, pois o sentido é histórico: “Para perceber o sentido, é preciso situar o enunciado no diálogo com outros enunciados e apreender os confrontos sêmicos que geram os sentidos. Enfim, é preciso captar o dialogismo que o permeia” (Fiorin, 2006/2008, p. 192). A construção de fluxogramas permite observar o movimento da produção de sentidos. Deve-se considerar o universo narrativo da história e observar os pontos de conexão com outros universos narrativos e gêneros discursivos com os quais a ficção dialoga.

O princípio dialógico fundador da comunicação como um *continuum* se perpetua graças ao fenômeno gerador dos sentidos: a interdiscursividade. As relações dialógicas “são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância” (Bakhtin, 1963/2015, p. 47). Segundo a perspectiva dialógica, os gêneros discursivos são como “correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (Bakhtin, 1979/2006, p. 289). Vale lembrar que, no presente, a tecnocracia exige

que os gêneros discursivos da atualidade se hipertextualizem (Nojosa, 2007/2012). Ainda que se possa argumentar sobre uma pré-existência dos mecanismos de hipertextualização e transmídiação em relação ao contexto digital, é inegável que se multiplicaram as possibilidades de operar novas formas de textualidade com a emergência das TICs. Num eterno e contínuo movimento de resgatar enunciados anteriores e formular novos, refletem-se e refratam-se o velho conhecido e a novidade.

Assim, pode-se afirmar que as narrativas transmidiáticas e os fenômenos de transficcionalidades ocupam atualmente um lugar privilegiado para observação e análise do interdiscurso. E não há limites para a criatividade nas relações dialógicas, até porque se articulam com o imponderável da vida e com o imprevisível do diálogo entre as diversas manifestações discursivas do ambiente social.

A telenovela se consagrou como gênero ficcional de maior êxito no país graças aos vínculos que construiu ao longo dos anos com o presente histórico e a vida cotidiana. Ao tematizar questões de importância social, refletindo e refratando identidades, registrando o presente e dialogando com o passado, com diferentes gerações de telespectadores, a telenovela gera inúmeras ressonâncias dialógicas.

Em tempos de cultura participativa, os próprios fãs contribuem para tornar a

narrativa transmídia, recontando-a, resumindo-a, acrescentando comentários, ressaltando ironias, traçando relações com o contexto histórico e político, inventando narrativas. Destacam as melhores frases, expressões faciais, inconsistências da trama. Nada escapa ao olhar atento dos fãs. Há um gênero, segundo Ryan (2013, p. 105), “chamado Ficção de corte [*Slash Fiction*], que altera as preferências sexuais de personagens famosas de cinema ou TV”. Registramos uma *fanfic* cujo conflito central é um relacionamento amoroso entre Flora e Donatela (bebel2020, 2022). São tantas e diferentes interações, desde comentários nas redes sociais, formação de grupos, até circulação de memes, *mash-ups*, *remixes*, *deepfakes*, paráfrases, montagens, homenagens, paródias, entre outros formatos digitais emergentes: seria impossível registrar tudo que o público acrescenta às narrativas, seus universos e interpretações.

Seguindo o trabalho de Motter (2003), é possível situar o polo da recepção na imprensa, na mídia em geral e, atualmente, podemos incluir nas redes sociais. Com o debate que se instaura, as inúmeras ressonâncias dialógicas devem ser monitoradas diariamente para formar um *corpus* de pesquisa. Uma pesquisa de doutorado sobre *A favorita* (Jakubaszko, 2010) foi consultada para levantar ressonâncias dialógicas da primeira exibição da telenovela.

Durante a reprise, foram consultados semanalmente os blogs sobre televisão

mais acessados pelo público, grupos em redes sociais e os inúmeros canais do YouTube que fazem resenhas, resumos e análises das novelas. Este não é um estudo quantitativo e não importa neste momento auferir o engajamento do público, mas foram acompanhados de forma exploratória mais de 20 canais do YouTube e um sem-número de páginas e grupos no Facebook e Instagram dedicados à telenovela. Alguns dos canais que fazem resumo, seja produzindo resenhas, *storytelling* ou leitura dramatizada, têm milhares de visualizações e comentários. Os resumos, notícias sobre os atores, as fofocas, os memes e outras ressonâncias dialógicas também são uma via de leitura da telenovela. Da ficção para o embate entre visões de mundo daqueles que a consomem é apenas um passo. O que é certo, o que é errado? Com quem está a verdade? Quais os limites da honestidade e da ética? Quem deve ser punido? Quem merece ser recompensado?

Na impossibilidade de fazer a exposição de todos os resultados obtidos, foi feita uma escolha por apresentar os fluxogramas elaborados para organizar os dados e informações sobre a telenovela de forma articulada aos conceitos bakhtinianos. Acreditando que a metodologia de observação dos cronotopos e relações interdiscursivas em fluxos possa ser replicada para a ficção audiovisual de modo geral, os fluxogramas aqui apresentados mostram apenas algumas ocorrências a título de exemplo. Portanto, este artigo

não pretende mostrar um levantamento exaustivo das operações interdiscursivas e ressonâncias dialógicas, mas evidenciar os fluxos entre cronotopos e relações interdiscursivas a serem observados a partir de uma ficção audiovisual. Assim, o Fluxograma 1, a seguir, evidencia os fluxos entre cronotopo e relações interdiscursivas e se pretende válido para observação de qualquer tipo de ficção.

Antes de apresentar os fluxogramas, vale contextualizar o leitor que não assistiu à novela: trata-se da história de duas amigas que se tornam rivais, Flora (Patrícia Pillar) e Donatela (Cláudia Raia), que foram criadas juntas como irmãs e fizeram sucesso na juventude com a dupla sertaneja Faísca e Espoleta. Ficaram famosas cantando a valsa caipira *Beijinho doce*, canção que faz sucesso desde 1945, e que foi cantada pelas Irmãs Castro e pelas Irmãs Galvão (“Beijinho Doce”, 2012). A parceria se desfez quando Donatela se casou e engravidou de Marcelo, a quem Flora também amava, mas o matou quando, também grávida, ouviu do amante que ele havia escolhido a sua amiga. A mágoa de Flora era ser a sombra da favorita: Donatela.

Quando a novela começa *in medias res*, no dia em que Flora sai da prisão, o espectador não sabe a verdade. Pairs dúvidas sobre quem é a verdadeira assassina de Marcelo: Flora se diz inocente e acusa Donatela. O espectador não sabe qual das duas está com a verdade. A primeira exibição só apresenta níveis eleva-

dos de audiência a partir da revelação de quem era a verdadeira vilã da história. As enquetes apontavam para a culpa de Donatela, uma pessoa arrogante, e a inocência de Flora, uma pessoa boa, humilde e sensível. Como as aparências enganam, Flora era a psicopata e autora não apenas do assassinato de Marcelo, como de mais quatro homicídios, torturas e outros crimes que acaba cometendo após sair da cadeia para manipular a todos a acreditarem em sua versão. E consegue seu objetivo: suas mentiras convencem até a polícia e a justiça. Donatela acaba presa e depois forja a própria morte para conseguir provar sua inocência. O espectador acompanha com angústia o desespero de Donatela e a escalada de maldades de Flora. Com o *plot twist*, o clima *noir* e de suspense que predominava na novela passa a dar lugar ao estilo melodramático dos contos de fadas com vilã de riso sardônico, beirando a comicidade com seus crescentes delírios. O plano que Donatela arma para desmascarar a vilã funciona, pois a psicopata é fisgada nas suas carências afetivas em relação à Donatela. Flora acreditava que a companheira estava morta; então, quando ouve sua voz, pensa ser um fantasma. Quando descobre que a ex-parceira estava viva, já tinha perdido o controle de si. Após fugir e de novo atentar contra Donatela e família, Flora volta para a prisão. Patrícia Pillar ganhou 13 prêmios por sua atuação (Jakubaszko, 2010).

Ao desafiar os estereótipos, o autor consegue o efeito de surpresa com a reve-

lação da verdade, *aletheia* (Arrigucci, 1998), pois quebra a expectativa do público, trazendo inovações à poética da narrativa ao romper com tipos e fórmulas típicas das telenovelas e do pensamento corrente no senso comum. A construção das demais personagens também se apoia em diferentes ambiguidades, tornando-as complexas, assim como seus arcos dramáticos. Não por acaso, seus conflitos exibem temas atuais que dialogam diretamente com as incertezas e inseguranças do espectador. A leitura das telenovelas se faz em continuidade com os costumes e com as notícias dos jornais que emolduram a teledramaturgia na grade de televisão. Assim se articulam histórias factuais e ficcionais e seus temas. Em *A favorita*, vale destacar a presença dos temas violência, política, corrupção, violência contra a mulher, lesbofobia, triângulos amorosos, homossexualidade, entre outros que serão mencionados no Fluxograma 6.

Principais resultados e reflexões: fluxos entre cronotopos e relações interdiscursivas

Os cronotopos do autor e do mundo representado dão base e sustentação para as criações ficcionais. A partir das produções, emergem as relações dialógicas que, por enquanto, serão pensadas em dois tipos: as relações interdiscursivas por ressonâncias dialógicas e as relações interdiscursivas por padrões de composição do gênero audiovisual. As

ressonâncias dialógicas referem-se aos movimentos de continuidade e repercussão de um dado enunciado. A seguir será apresentado o Fluxograma 1, que propõe um caminho para observar, organizar e categorizar as diferentes relações dialógicas que emergem com a exibição de uma telenovela. Os demais fluxogramas

explicam e detalham os campos mostrados no Fluxograma 1 a partir de exemplos retirados da observação d'*A favorita*. É importante notar que há relações recíprocas, representadas pelas flechas, entre os diferentes tipos de ressonâncias e seus vínculos dialógicos com os padrões de composição da ficção.

Fluxograma 1

Fluxos entre cronotopos e relações interdiscursivas



Assim, sobre a observação dos cronotopos da criação, produção e veiculação d’*A favorita* (Carneiro, 2008-2009), podemos destacar os principais vínculos relativos ao período: cronotopo da corrupção e da impunidade, cronotopo do mensalão (*Mensalão*, 2022), e cronotopo da Operação Satiagraha (Jakubaszko, 2010). A política e a ética como temas centrais na telenovela faziam com que as imagens da ficção ilustrassem os casos de corrupção relatados nos telejornais, como manipulações eleitorais, construções irregulares feitas por milícias, tráfico de influência, tráfico de armas, dinheiro, entre outras referências ao presente histórico e político do país.

Devido ao clima de suspense, aos crimes e mentiras presentes na trama, vale perceber o diálogo com o cronotopo da incerteza na era do medo líquido (Bauman, 2006/2008). Para além da história de suspense do núcleo protagonista que se vincula aos casos policiais de assassinato dos noticiários e com o imaginário dos filmes de psicopatas, os vínculos da ficção com os acontecimentos cotidianos do espectador dotaram a ficção de maior tensão e dramaticidade, gerando um tom mais pesado do que as telenovelas costumam apresentar.

Com relação ao contexto de produção, destaca-se o cronotopo da concorrência pela audiência (Lopes, 2009). Inovando com a intensificação do suspense para o gênero telenovela, “*A favorita* chegou à

faixa dos 40% de audiência, excepcionais para estes novos tempos de concorrência” (Lopes, 2009, p. 105).

Sobre a observação dos cronotopos da exibição da reprise de 2022, além dos cronotopos da primeira versão, ainda atuantes, somam-se o cronotopo do pós-pandemia, o cronotopo da indústria de *fake news*, o cronotopo das Eleições 2022 e do debate sobre o desarmamento — há muitas passagens na telenovela que mostram armas ou mencionam tráfico de armas. Destacam-se, ainda, o cronotopo do *Agro é pop* (Domingues da Silva, 2021) e o cronotopo do *Pantanal*: vale lembrar que *Pantanal* e a reprise d’*A favorita* têm a maioria dos cronotopos em comum. Interessante notar que a partir de 2010 se intensifica a presença feminina na música sertaneja, hoje uma vertente chamada feminejo, talvez com alguma influência d’*A favorita*.

Desde a primeira exibição, a vida política no país sofreu muitas reviravoltas até que foi reprisada em ano de eleição presidencial, após longo período de frequentes ataques à democracia. Vale notar uma tensão que surge entre os dois momentos. No primeiro, os sentidos da ficção e do telejornalismo convergiam em direção ao sentimento de injustiça e impotência frente à impunidade e à corrupção no Brasil. Com traços sensacionalistas, a primeira versão pode ter contribuído para o início do antipetismo. Como contraponto, durante a reprise, *A favorita* sofre cortes, sobretudo nas

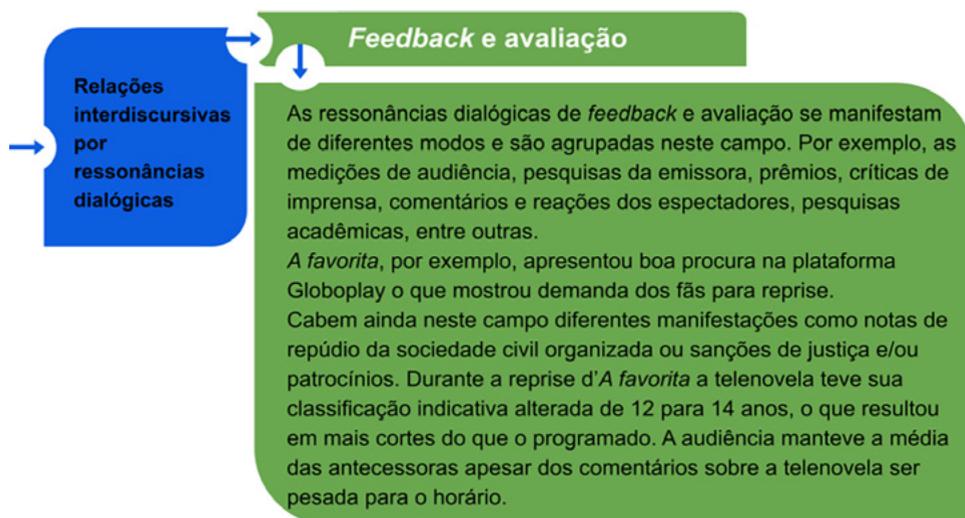
cenar de violência psicológica intensa e nas ocorrências de imagens com armas. Soma-se ao contexto, o *remake* de *Pantanal* no horário nobre e suas críticas à extrema direita e seu *modus operandi* por meio da personalidade e das sugestões de negócios do vilão Tenório (Murilo Benício), que apresentava comportamentos homofóbicos, misóginos e machistas; grileiro planejava venda ilegal de madeira, exploração turística de área natural sem avaliação de impacto e atividade de garimpo. Neste momento histórico de polarização política no país, as figuras da vilania em ambas as ficções se associam à extrema direita. São impressões que habitam o interdiscurso e podem intensificar sensações e sentimentos de época nos espectadores que acompanham também os noticiários.

As factuais, durante a exibição de uma telenovela, também podem interagir com todos e cada um dos campos neste fluxo. Por exemplo, o falecimento, durante a reprise d'*A favorita*, de uma das Irmãs Galvão, as vezes que faziam sucesso com a canção *Beijinho doce* nas décadas de quarenta e cinquenta. Também durante a reprise, Flora e Donatela ganharam apelidos de Simone e Simaria, dupla sertaneja que se desentendeu publicamente e ganhou comparações com as personagens.

A seguir, os Fluxogramas 2 a 5 apresentam os campos para registro das relações interdiscursivas ocasionadas por ressonâncias dialógicas. Os Fluxogramas 6 a 10 observam as relações interdiscursivas operadas por padrões de composição dos gêneros discursivos.

Fluxograma 2

Relações interdiscursivas por ressonâncias dialógicas: feedback e avaliação



Fluxograma 3

Relações interdiscursivas por ressonâncias dialógicas: consumo e mercado



Antes de apresentar o próximo fluxo, é necessário esclarecer que os termos *transmídiação* e *transficcionalidades* serão tomados em sentidos específicos para observação de telenovela, conforme explicados no Fluxograma 5. Acreditando que nem todas as transficcionalidades sejam transmídia e que nem todas as ações transmídias sejam transfissionais, ambos fenômenos foram considerados em diferentes campos do mesmo tipo de relações interdiscursivas, daquelas que acontecem por ressonância dialógica, ou seja, como diálogo que surge como de-

rivação ou como resposta após o ato da enunciação.

A partir de um texto gerador, a narrativa se reproduz e se expande. Ryan (2013) propõe que as relações entre universos narrativos e transficcionalidades sejam representadas de forma a evidenciar três mecanismos: de expansão pelo mesmo autor, de expansão com outro autor, de modificação e/ou transposição por adaptação transmídia. No caso d'A *favorita*, podemos observar os três movimentos e mais algumas ressonâncias dialógicas.

Fluxograma 4

Fluxos de transmídiações como um tipo de ressonância dialógica

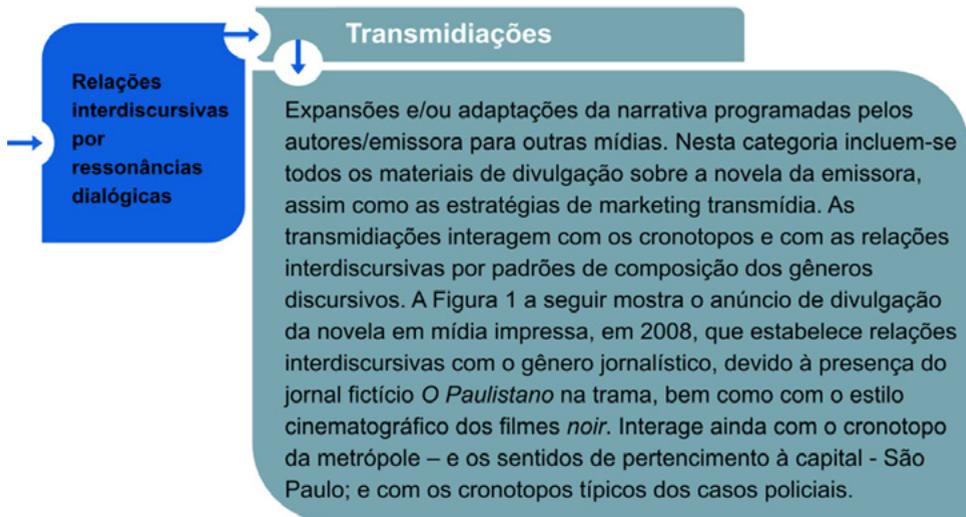


Figura 1

Ressonância dialógica por transmídiação e diálogo com outros gêneros



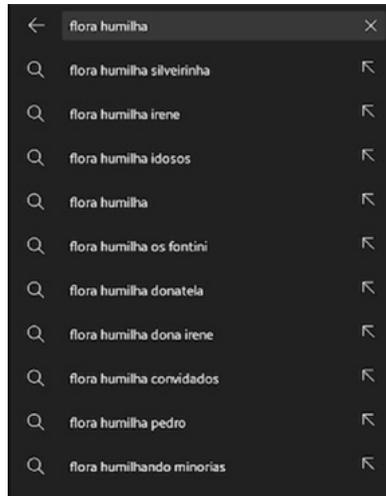
Nota. De *A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita: um diálogo entre as representações da masculinidade na telenovela e as representações das manifestações discursivas do ambiente social brasileiro* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo], por D. Jakubaszko, 2010, p. 112, Biblioteca Digital USP (<https://doi.org/10.11606/T.27.2010.tde-08112010-115228>).

Fluxograma 5

Ressonâncias dialógicas: transfuncionalidades e/ou transnarratividades



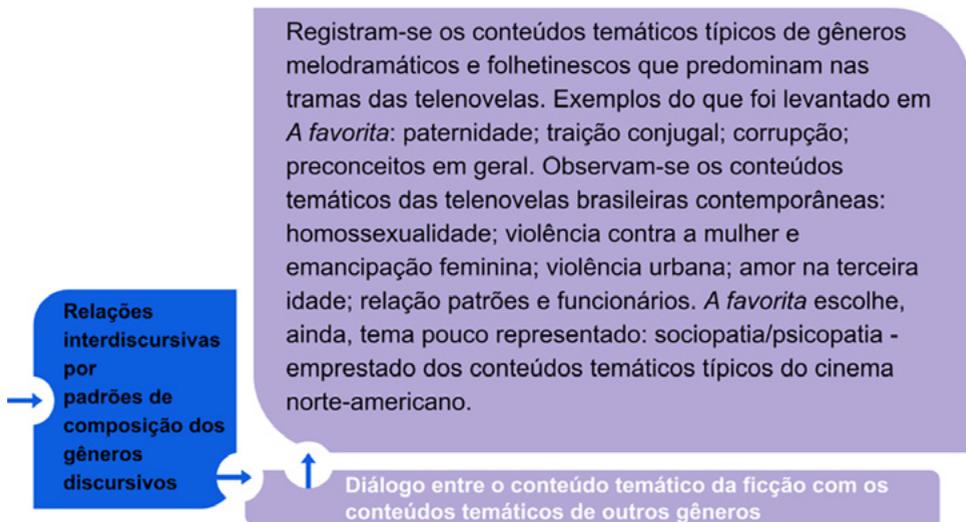
Figura 2
Meme Flora humilha



Nota. De – Thread com o melhor da Flora, maratona pessoal de #AFavorita; [Imagem anexada] [Tweet], por fer [@delegadagioanto], 17 de julho de 2022, Twitter (<https://twitter.com/delegadagioanto/status/1548678963425329152/photo/2>).
Endereço da imagem: <https://pbs.twimg.com/media/FhEclRAXOAUkSWK.jpg>.

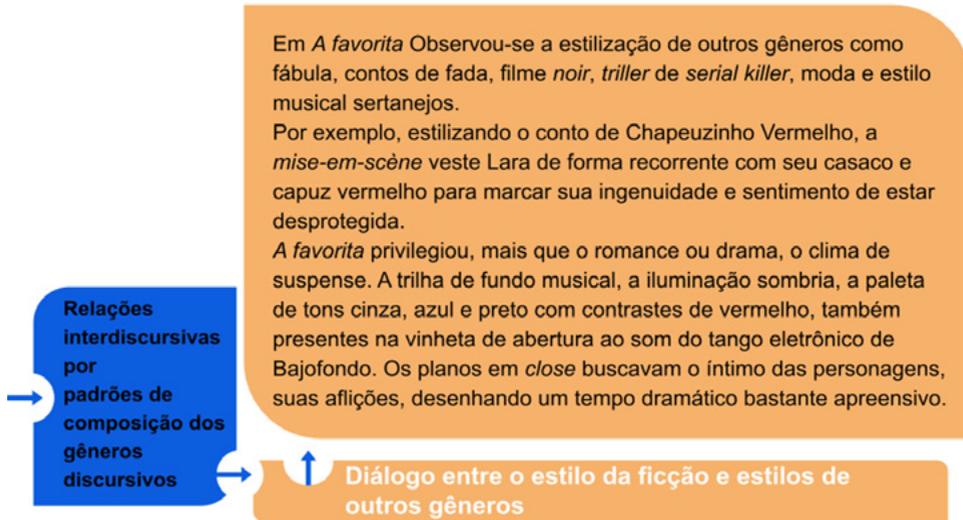
Fluxograma 6

Observação do conteúdo temático como relação interdiscursiva por padrões de composição dos gêneros



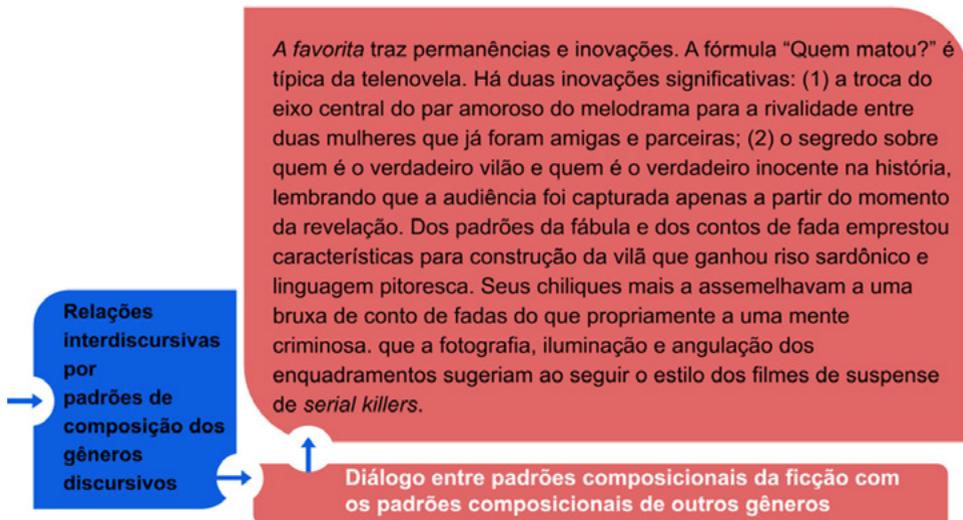
Fluxograma 7

Relações interdiscursivas por padrões de composição dos gêneros: estilo



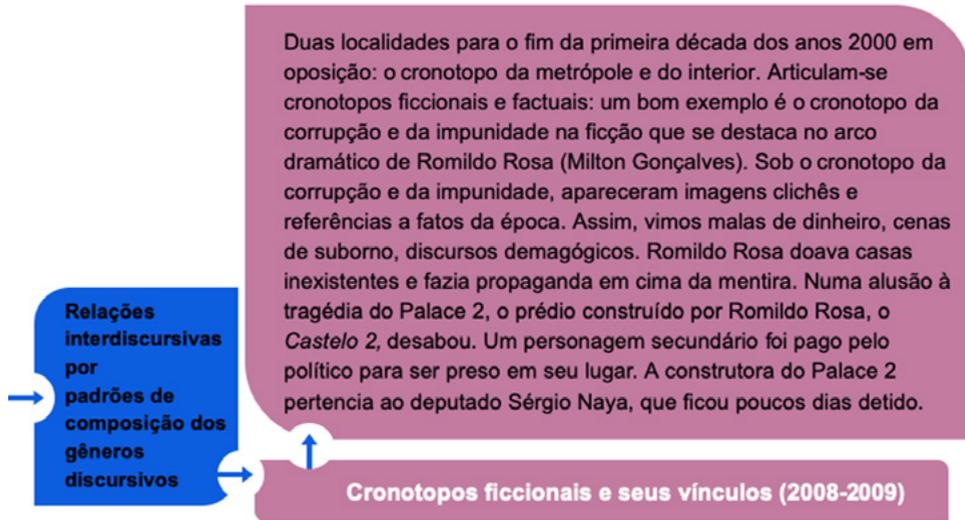
Fluxograma 8

Relações interdiscursivas por padrões de composição dos gêneros: construção composicional



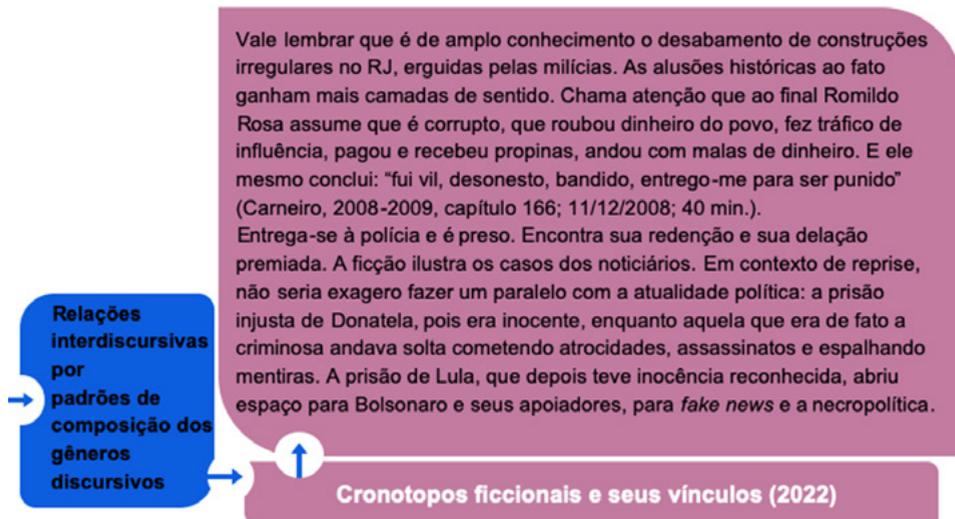
Fluxograma 9

Relações interdiscursivas: cronotopos ficcionais e seus vínculos - versão original



Fluxograma 10

Relações interdiscursivas: cronotopos ficcionais e seus vínculos - reprise



Considerações finais

Diferentes cronotopos e gêneros discursivos se combinaram para tecer a narrativa que se desenvolve enredada por ambiguidades e incertezas. Ao melodrama do folhetim eletrônico juntaram-se padrões composicionais e conteúdos temáticos da fábula, dos contos de fada e suas personagens, bem como entrelaçamentos com o estilo do cinema *noir* e do discurso da imprensa. O estilo do universo sertanejo também se faz presente em diversos elementos da produção, a começar por *Beijinho doce*, música tema da dupla ficcional Faísca e Espoleta, que gerou inúmeras ressonâncias dialógicas em forma de *remix* e *mash-up*.

A produção inova ao fazer coincidir os pontos de virada — *plot twist* — com a articulação dos diferentes gêneros discursivos: até a revelação da vilã predomina o suspense, o estilo *noir*, uma vez desvendado o mistério, o melodrama se combina com os contos de fada. Inovou ao intensificar o suspense na telenovela. Também inova ao deslocar o eixo da trama melodramática do par amoroso para a história de duas mulheres, de amigas a rivais e inimigas.

Os índices de audiência mostram crescimento somente após a revelação da vilã, o que talvez demonstre o quanto, neste ponto, o gênero melodrama precisa seguir a tradicional distinção entre personagens vilões e mocinhos: a revelação, prevista

inicialmente para o final da trama, precisou ser adiantada para capturar maior amplitude de público. De qualquer modo, a experimentação foi bem-sucedida, alavancando bons níveis de audiência, provocando elogios de crítica e rendendo diversos prêmios. Ao tematizar a violência contra a mulher e outras questões relativas à democratização nas relações de gênero, *A favorita* seguiu as inovações que o padrão composicional das telenovelas vem aplicando recentemente.

O jogo de vozes e linguagens vem marcando ainda pela produção dos sentidos da ficção em diálogo com o presente histórico, tanto da época de exibição quanto da época da reprise. Quando observamos *A favorita* em paralelo com o presente histórico, vemos que a dimensão melodramática explora a sensação de medo e insegurança que paira em nossa época enquanto a dimensão social marca críticas diretas à realidade moral e política do país. Se num primeiro momento a ficção pode ter contribuído para formar um clima de desconfiança em relação à política e sobretudo aos políticos envolvidos no cronotopo do mensalão, principalmente os do PT - Partido dos Trabalhadores, num segundo momento, após os frequentes ataques e golpes à ordem democrática, o cronotopo do antipetismo não teve forças para impedir que fosse reconhecida a inocência do presidente Lula, e que ele fosse eleito novamente. Enquadrada em novo cronotopo, o clima de suspense da novela que denuncia os crimes de

políticos corruptos pode ter contribuído para que as desconfianças e sentimento de indignação recaíssem sobre aqueles que instauraram uma política miliciana, transfóbica, misógina, homofóbica, genocida, etnocida e ecocida. No plano do real ainda não se sabe *quem matou Marielle*. As sensações incômodas que a corrupção na ficção desperta nos espectadores podem ter sido associadas, durante a reprise, a outro grupo político: o da extrema direita brasileira que se sustenta agora no cronotopo do neofascismo.

Se levamos em consideração a simultaneidade com a exibição do *remake* de *Pantanal*, por compartilharem os mesmos cronotopos reais, veremos que se formam camadas de sentido que convergem para o fortalecimento da imagem da emissora e das telenovelas como produtoras de discursos que expressam a condenação do machismo, da violência contra a mulher, da homofobia e dos lucros obtidos com atividades criminosas — corrupção política, grilagem, exploração do meio ambiente, garimpo, entre outros crimes e desatinos cometidos pelo vilão da história. Ainda novas camadas de sentido emergem do interdiscurso que se evidencia para o espectador que acompanha a cobertura política da imprensa. A ficção antecipou denúncias e discussão que se instaurou na mídia sobre o garimpo em terras indígenas.

Pode parecer que a audiência das telenovelas vem caindo, principalmente ao longo das últimas duas décadas, mas as

ressonâncias dialógicas que se produzem parecem continuar afirmando a telenovela como importante gênero discursivo da cultura brasileira, como lugar simbólico de memória coletiva e como potente interlocutora no debate para a formulação de consensos sociais. Vale ressaltar os vínculos que as reprises e *remakes* ajudam a formar entre diferentes gerações. Produzem-se, assim, neste gênero ficcional de mais de 70 anos, novas imagens, narrativas, discursos e memórias que refletem e refratam pertencimento à cultura brasileira, e que imaginam rumos mais democráticos e inclusivos para a nação.

REFERÊNCIAS

- Arrigucci, D., Jr. (1998). Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*, 31(57), 9-43.
- Baccega, M. A., Budag, F. E, Hoff, T. C. M e Casaquí, V. (2009). Consumo, trabalho e corpo: representações em A favorita. Em M. I. V Lopes (Ed.), *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas* (pp. 157-182). Globo.
- Bakhtin, M. M. (2006). *Estética da criação verbal* (Trad. P. Bezerra; 4.^a ed.). Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1979)
- Bakhtin, M. M. (2015). *Problemas da poética de Dostoiévski* (Trad. P. Bezerra; 5.^a ed.). Forense Universitária. (Trabalho original publicado em 1963)
- Bakhtin, M. (2018). *Teoria do romance II. As formas do tempo e do cronotopo* (Trad. P. Bezerra). Editora 34.
- Bauman, Z. (2008). *Medo líquido* (Trad. C. A. Medeiros). Zahar. (Trabalho original publicado em 2006)
- bebel2020. (2022, 7 de maio). *Minha favorita !*. [Fanfic]. Spirit Fanfics. <https://www.spiritfanfiction.com/historia/minha-favorita-23869720>
- Beijinho Doce. (2012, 21 de novembro). Museu da Canção. <http://museudacancao.blogspot.com/2012/11/beijinho-doce.html>
- Carneiro, J. E. (Autor). (2008-2009). *A favorita* [Série de TV]. Estúdios Globo.
- Comparato, D. (2009). *Da criação ao roteiro. Teoria e prática*. Summus Editorial.
- De Campos, F. (2016). *Roteiro de cinema e televisão. A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória* (2.^a ed.). Zahar.
- De Moya, Á. (2010). *Gloria in Excelsior. Ascensão, apogeu e queda do maior sucesso da televisão brasileira*. Imprensa Oficial.
- De Oliveira, G. (2022, 5 de outubro). *A Favorita fracassou? Chefão da Globo defende a novela e justifica cortes*. Tvpop. <https://www.tvpop.com.br/95346/a-favorita-fracassou-chefao-da-globo-defende-a-novela-e-justifica-cortes/>
- Domingues da Silva, T. (2021, 14 de abril). *O que a mídia esconde quando fala "O agro é pop"*. Outras Palavras. <https://outraspalavras.net/crise-brasileira/o-que-a-midia-esconde-quando-fala-o-agro-e-pop/#:~:text=A%20propaganda%20do%20agroneg%C3%B3cio%2C%20de,Tech%2C%20Agro%20%C3%A9%20tudo%E2%80%9D>
- Feltrin, R. (2022, 7 de abril). *Após 'boom' de consumo na pandemia, TV aberta e paga 'murcham' no ibope*. Splash UOL. <https://www.uol.com.br/splash/noticias/ooops/2022/04/07/apos-boom-de-consumo-na-pandemia-tv-aberta-murcha-no-ibope.amp.htm>
- fer [@delegadagioanto]. (2022, 17 de julho). – *Thread com o melhor da Flora, maratona pessoal de #AFavorita*; [Imagem anexada] [Tweet]. Twitter. <https://twitter.com/delegadagioanto/status/1548678963425329152/photo/2>
- Fernandes, J. (2022, 25 de maio). *Sucesso na TV e nas redes sociais, Pantanal já é vista por 77 milhões*. Campo Grande News. <https://www.campogrande-news.com.br/lado-b/diversao/sucesso-na-tv-e-nas-redes-sociais-pantanal-ja-e-vista-por-77-milhoes>

- Fiorin, J. L. (2008). Interdiscursividade e intertextualidade. Em B. Brait (Ed.), *Bakhtin: outros conceitos-chave* (pp. 161-194). Editora Contexto. (Trabalho original publicado em 2006)
- Holquist, M. (2015). A fuga do cronotopo (Trad. I. M. Ribeiro e L. M. Colucci de Camargo). Em N. Bemong, P. Borghart, M. de Dobbeleer, K. Demoen, K. de Temmerman e B. Keunen (Eds.), *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (pp. 34-51). Parábola Editorial. (Trabalho original publicado em 2010)
- Howard, D. e Mabley, E. (1996). *Um guia para escritores de cinema e televisão. Teoria e prática do roteiro* (Trad. B. Vieira). Globo. (Trabalho original publicado em 1993)
- Jakubaszko, D. (2010). *A construção dos sentidos da masculinidade na telenovela A Favorita: um diálogo entre as representações da masculinidade na telenovela e as representações das manifestações discursivas do ambiente social brasileiro* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital USP. <https://doi.org/10.11606/T.27.2010.tde-08112010-115228>.
- Lopes, M. I. V. (2009). Brasil - No limiar de novos rumos. Em M. I. Vassallo de Lopes e G. Orozco Gómez (Eds.), *A ficção televisiva em países ibero-americanos: narrativas, formatos e publicidade* (pp. 101-157). Globo.
- Luperi, B. e Barbosa, B. R. (Autores). (2022). *Pantanal* [Série de TV]. Estúdios Globo.
- Luperi, B. e Barbosa, B. R. (Escritores), e Fernández, G. e Gomes, R. (Diretores). (2022, 5 de setembro). Capítulo 139. Em B. Luperi e B. R. Barbosa (Autores), *Pantanal*. Estúdios Globo.
- Mensalão*. (2022, 11 de fevereiro). Memória Globo. <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/mensalao/noticia/mensalao.ghtml>
- Morson, G. (2015). O cronotopo da humanidade: Bakhtin e Dostoiévski (Trad. M. C. Martins). Em N. Bemong, P. Borghart, M. de Dobbeleer, K. Demoen, K. de Temmerman e B. Keunen (Eds.), *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (pp. 118-140). Parábola Editorial. (Trabalho original publicado em 2010)
- Motter, M. L. (2000). A telenovela: documento histórico e lugar de memória. *Revista USP*, (48), 74-87. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.voi48p74-87>
- Motter, M. L. (2003). *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. Alexa Cultural; Comunicação & Cultura.
- Motter, M. L. e Jakubaszko, D. (2006). Os limites do *merchandising social* na telenovela brasileira. Em *Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom 2006*. Intercom. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0258-1.pdf>
- Nojosa, U. N. (2012). Da rigidez do texto à fluidez do hipertexto. Em P. Ferrari (Org.), *Hipertexto, hipermídia: as novas ferramentas da comunicação digital* (2.^a ed.; pp. 69-78). Contexto. (Trabalho original publicado em 2007)
- Ryan, M.-L. (2013). Narrativa transmídia e transfuncionalidade. *Celeuma*, 2(3), 96-128. <https://doi.org/10.11606/issn.2318-7875.v2i3p96-128>

Autor correspondiente: Daniela Jakubaszko (daniela.jakubaszko@online.uscs.edu.br)

Roles de autor: Jakubaszko, D.: conceptualización; metodología; software; validación; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Jakubaszko, D. (2023). Cronotopo, interdiscursividade e ressonâncias dialógicas na telenovela *A favorita*. *Conexión*, (19), 153-180. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.007>

Primera publicación: 20 de julio de 2023
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.007>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

Cronotopo e territorialidade: uma proposta de abordagem das relações de poder nas representações audiovisuais latino-americanas

Cronotopo y territorialidad: una propuesta para abordar las relaciones de poder en las representaciones audiovisuales latinoamericanas

Chronotope and Territoriality: A Proposal to Approach Power Relations in Latin American Audiovisual Representations

ROSANA MAURO

Pós-doutoranda na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis), da Universidade de São Paulo (USP), e do Grupo de Estudos Cultura Audiovisual e Tecnologia (CAT), da UFES. Doutora e mestre em Ciências da Comunicação pela USP, Brasil.

Cronotopo e territorialidade: uma proposta de abordagem das relações de poder nas representações audiovisuais latino-americanas

Cronotopo y territorialidad: una propuesta para abordar las relaciones de poder en las representaciones audiovisuales latinoamericanas

Chronotope and Territoriality: A Proposal to Approach Power Relations in Latin American Audiovisual Representations

Rosana Mauro

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

mauro.rosana@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0003-1731-202X>)

Recibido: 04-05-2023 / Aceptado: 05-06-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.008>

RESUMO

Este artigo propõe a relação entre os conceitos de *cronotopo*, do teórico russo Bakhtin, e de *territorialidade* — a partir de uma perspectiva decolonial — para analisar ficções audiovisuais latino-americanas, com foco nas relações de poder. Estas se revelam discursivamente, dentre outras formas, em indícios espaço-temporais que, por sua vez, dialogam com contextos sociais extradiagéticos. Em representações urbanas, destacamos a tensão entre o público e privado, enquanto nos ambientes naturais verifica-se a tensão entre a natureza, fundida ao homem representado pelos habitantes nativos, e a civilização, representada pelo homem branco colonizador.

RESUMEN

Este artículo propone la relación entre los conceptos de *cronotopo*, del teórico ruso Bajtín, y *territorialidad* —desde una perspectiva decolonial— para analizar las ficciones audiovisuales latinoamericanas, con un enfoque en las relaciones de poder. Estas se revelan discursivamente, entre otras formas, en pistas espaciotemporales que, a su vez, dialogan con contextos sociales extradiagéticos. En las representaciones urbanas, se destaca la tensión entre lo público y lo privado, mientras que, en los ambientes naturales, existe una tensión entre la naturaleza, fusionada con el hombre representado por los habitantes nativos, y la civilización, representada por el hombre blanco colonizador.

ABSTRACT

This article proposes the relationship between the concepts of *chronotope*, by the Russian theorist Bakhtin, and *territoriality*—from a decolonial perspective—to analyze Latin American audiovisual fiction, focusing on power relations. These reveal themselves discursively, among other ways, in spatio-temporal clues that, in turn, dialogue with extradiegetic social contexts. In urban representations, this article highlights the tension between public and private, while in natural environments there is a tension between nature, merged with the man represented by the native inhabitants, and civilization, represented by the colonizing white man.

PALAVRAS-CHAVE / PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Decolonialidade, espaço-tempo, representação territorial, cronotopo, territorialidade / decolonialidad, espacio-tiempo, representación territorial, cronotopo, territorialidad / decoloniality, space-time, territorial representation, chronotope, territoriality

Este artigo, que faz parte de um projeto de pesquisa de pós-doutorado, discute a pertinência da união entre os conceitos de *territorialidade* e *cronotopo* para tratar, em análises audiovisuais, as relações de poder presentes na América Latina, como as de classe social, gênero e raça¹.

Segundo Haesbaert (2021), a América Latina é um espaço heterogêneo que convencionou-se aglutinar teoricamente por uma série de questões, que envolvem relações raciais e economias periféricas. O teórico destaca “a invisibilidade que a designação comporta em relação à vasta diversidade de povos que habitavam esse espaço antes da colonização” (Haesbaert, 2021, p. 66). Buscamos, assim, refletir sobre as tensões de poder que emergem em representações audiovisuais dessas localidades que são heterogêneas, mas carregam muitas similaridades sob a denominação *América Latina*.

Quais são as semelhanças, diferenças e possibilidades de relações entre os conceitos de *cronotopo* e *territorialidade* para enriquecer as análises na ficção audiovisual latino-americana?

Este artigo busca responder a essa questão com estudo bibliográfico sobre os conceitos e exemplos práticos, extraí-

¹Os conceitos de *território* e *territorialidade* vêm sendo empregados para análises audiovisuais pelo Grupo de Pesquisas em Cultura Audiovisual e Tecnologia (CAT) do programa de estudos sobre Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E o conceito de *cronotopo* é utilizado em análises audiovisuais pelo Grupo de Pesquisa, Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (GELiDis), da ECA/USP (Universidade de São Paulo).

dos de telenovelas, sobre uma possível aplicação analítica. É pertinente frisar a importância cultural da telenovela na América Latina, onde ela foi desenvolvida de modo particular, popularizou-se, ganhou destaque nas grades televisivas nacionais e, também, internacionais, com a exportação. Convém salientar o trabalho que o Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva (OBITEL) vem realizando, desde 2005, para a articulação e circulação de pesquisas sobre ficções seriadas ibero-americanas. Participam do observatório a Argentina, o Brasil, o Chile, a Colômbia, o Equador, a Espanha, os Estados Unidos, o México, o Peru, Portugal, o Uruguai e a Venezuela.

Recorte cronotópico e territorial

O conceito de *territorialidade* abarca as relações de poder e as implicações socioeconômicas embutidas nas demarcações espaciais. Tal perspectiva dialoga com autores da geografia, como Haesbaert (2020), cuja visão decolonial sobre a territorialidade latino-americana coloca em debate a identidade de povos originários, relações de gênero e raça, e oferece uma chave interpretativa oportuna para discursos audiovisuais latentes, reveladores de conflitos impostos pela lógica capitalista em espaços urbanos, rurais e naturais no sul do continente americano.

Território e territorialidade não se referem a espaços simplesmente, mas a espaços que sofrem ações de apropriação (Raffes-

tin, 1980/1993) e que estabelecem relações espaciais humanas longe de serem neutras (Sack, 1986/2013). A territorialidade não é estática, como pode parecer quando pensamos em lugares fixos, mas se transforma historicamente: “As funções de mudança da territorialidade nos ajudam a entender as relações históricas entre sociedade, espaço e tempo” (Sack, 1986/2013, p. 63). O próprio termo *territorialidade* supõe movimento, algo em trânsito.

Nessa lógica, Sack (1986/2013) demonstra que os territórios não se restringem a demarcações oficiais como uma nação, estado ou cidade, mas se expandem a diferentes espacialidades que são objeto de disputas de poder, como um lar, um escritório, e até mesmo o corpo humano.

Nas produções audiovisuais, as territorialidades são estabelecidas de diferentes formas, tanto na diegese quanto fora dela (Zanetti, 2017). Neste último caso, pode-se considerar desde a ocupação de um espaço físico para as produções até os arranjos territoriais da indústria do entretenimento e o controle que exercem no mercado. Na diegese, discute-se a produção de territorialidades a partir da apropriação espacial abstrata, com a representação de lugares existentes, de forma realista ou simbólica, e com a composição de espaços imaginários. Vários elementos estéticos fazem parte da construção diegética de espacialidade. Por exemplo, as dimensões do tempo, as vozes — *off*, *over* —, o dentro e o fora de campo, os planos escolhidos e os sons em

suas diferentes formas (Marra e Bernardes, 2021; Zanetti e Ramos, 2017).

Percebe-se que antes da discussão de territorialidade, a diegese requer um tratamento aos espaços ainda livres das relações de poder. Além disso, a temporalidade aparece como uma faceta importante a ser considerada, tanto nos conceitos de *território* e *territorialidade* quanto na espacialidade audiovisual. Assim, o conceito bakhtiniano de *cronotopo* — advindo da literatura, mas incorporado ao audiovisual — emerge como uma possibilidade relacional ao de *territorialidade*.

“Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo”, aclara Bakhtin (1975/2010, p. 211), quem se baseou na teoria da relatividade do físico Albert Einstein para tratar do cronotopo no romance. Trata-se de um centro organizador dos principais acontecimentos da história.

Mungioli (2020) aclara que, para Bakhtin, as relações entre tempo e espaço em uma obra se dão por meio do acabamento temático e estético, em diálogo com seu contexto histórico:

Embora o cronotopo artístico seja apreensível como tal a partir do acabamento temático e estético, cabe enfatizar que não se trata de um mundo à parte do mundo representado. Ao contrário, trata-se de um mundo representado que se constrói dialo-

gicamente e que, por isso, guarda relações dinâmicas e orgânicas com o mundo que se representa. São zonas fronteiriças (Mungioli, 2020, p. 254).

Desse modo, a unidade espaço-tempo de Bakhtin também não é neutra e condiz com a perspectiva trabalhada por ele em toda as suas teorias, que defendem uma linguagem socio-historicamente situada e ideológica por natureza.

O conceito de *cronotopo* advém dos estudos da linguagem e da literatura. Trabalha diretamente com a estética em junção com a ética; os termos *território* e *territorialidade* abrangem outras áreas do conhecimento das ciências sociais, sobretudo da geografia, e propõem diretamente um diálogo político.

Também, ao considerar que o espaço, anterior ao território, deva ser analisado primeiro com a perspectiva temporal na estética audiovisual, acredita-se que a *territorialidade* e o *território* sejam conceitos que remetam necessariamente à extradiegeese e às relações contextuais. Embora estas já fossem previstas por Bakhtin, território e territorialidade trazem maior concretude ao debate com as relações de poder sociais, históricas e físicas, concernentes aos locais de produção, transmissão e de mercado.

O conceito de *cronotopo* foi elaborado por Bakhtin de forma bastante elástica. O autor o apresentou como aspecto organi-

zador de gêneros literários, estruturador de acontecimentos narrativos recorrentes e como substância de espaços físicos simbólicos em certos gêneros literários, entre outras possibilidades aventadas. Desse modo, a interpretação do conceito pelos pesquisadores do tema é igualmente vasta e plural. Inclusive, não existe consenso sobre os tipos de cronotopo elencados pelo autor, que não deixou uma sistematização para a aplicação de sua teoria. Muito pelo contrário, Bakhtin frisou em seus escritos a versatilidade e a abrangência do conceito (Bemong e Borghart, 2010/2015).

Sendo assim, é pertinente delimitar uma perspectiva pela qual trabalhar, por questões metodológicas. A obra *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (Bemong et al., 2010/2015) oferece abordagens frutíferas. Selecionamos as ideias trabalhadas por alguns autores do livro mais afins à nossa proposta.

Beaton (2010/2015) versa sobre duas formas de cronotopo possibilitadas por Bakhtin — trans-histórica e baseada em uma poética histórica. A primeira se refere a uma estrutura genérica estática que sobrevive ao tempo. O melodrama pode ser encaixado nessa categoria, enquanto fórmula básica, por exemplo o bem contra o mal. A outra forma, ao contrário, dialoga com o contexto histórico em que a obra está inserida. Ainda que uma mesma obra seja transmitida em dois tempos distantes, o cronotopo de cada exibição

será diferente; o tempo sócio-histórico de produção e de recepção interfere no cronotopo.

Borghart e De Dobbeleer (2010/2015) tratam de um cronotopo documentário que pode estar presente na ficção e não ficção. Eles analisam romances do século XIX e elencam uma série de características que simulam a realidade e delineiam o cronotopo documentário; por exemplo, indicadores temporais e geográficos claros, cenas cotidianas, narrativas um pouco estáticas sem grandes reviravoltas e detalhes da vida dos personagens.

Já Collington (2010/2015) realiza um estudo das adaptações do romance *Robinson Crusoe*. O cronotopo é observado pela autora para analisar as transformações espaço-temporais na adaptação. Para isso, ela observa três níveis semânticos: motivos cronotópicos que se referem a dois temas opostos; cronotopos principais que determinam a estrutura narrativa; e como os principais cronotopos se relacionam com o gênero literário do texto. A autora identifica o cronotopo colonial como princípio estrutural de *Robinson Crusoe* de Defoe, do século XVIII. Na verdade, ela argumenta que muitos críticos apontaram esse romance como o prototípico colonial do século XVIII. O plano do protagonista, segundo a autora, na ilha em que se encontra é “tomar uma série de espaços delimitados (o jardim, a plantação, a ilha), e impor-lhes um ritmo agrícola. Vemos a criação de uma plantação colo-

nial, cercada de um ermo hostil, no qual o colono tenta impor ordem” (Collington, 2010/2015, p. 230).

Na adaptação da obra do século XX, Collington trata do cronotopo do limiar, teorizado por Bakhtin. Ele pode se referir a um espaço delimitado literal, como uma ilha; ou metafórico, como duas concepções de mundo antagônicas que dividem a trama ou o personagem.

Pois bem, essas propostas de cronotopo expostas são adequadas para o presente trabalho. Primeiro, o cronotopo trans-histórico nos permite discutir como estruturas genéricas trabalham com problemáticas sociais. No caso do melodrama, base da telenovela, a oposição maniqueísta do bem contra o mal simboliza uma série de valores sociais. Na telenovela e em muitas produções audiovisuais, o cronotopo documentário também está presente. Isso possibilita um diálogo mais direto com a realidade extradiegética, nas representações de localidades reais, referências a momentos históricos ou ao cotidiano contemporâneo.

No âmbito do cronotopo enquanto poética histórica, consideramos o cronotopo colonialista e do limiar. Ambos, de acordo com Collington (2010/2015), carregam dicotomias de poder que, no nosso entendimento, se relacionam com o conceito de *territorialidade*. Haesbaert (2021), em sua perspectiva decolonial, defende um espaço indissociável do

tempo, como o cronotopo. Além disso, as forças de resistência à hegemonia colonialista remetem às tensões dicotômicas espaço-temporais dos cronotopos colonialista e do limiar, considerados por Collington (2010/2015).

Análises

A tese de doutorado de Mauro (2019) — que analisou as novelas *Avenida Brasil*, de 2012, e *A regra do jogo*, de 2015-2016, veiculadas no Globo no horário das 21:00 h — encontrou o cronotopo da trivialidade cotidiana e do espaço público na construção das personagens mulheres da classe popular. Argumentouse no trabalho o vínculo de tais representações com o processo de urbanização de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, no Brasil. Ambas as tramas são ambientadas no Rio de Janeiro, ainda que a cidade em si não seja muito mostrada nos capítulos. Embora a tese não trate de território e territorialidade, é clara a interface com esses conceitos.

De acordo com Soihet (2015), no fim do século XIX e começo dos XX, a urbanização de cidades brasileiras — nos moldes franceses, burgueses, patriarcais e com foco na propriedade privada — forçou a gentrificação dos centros e a limitação de mulheres de classe média e média alta ao espaço privado. As mulheres pobres foram tidas como públicas por circularem para trabalhar nos lugares que não lhes eram reservados. Elas não contavam com “bons casamentos” e tinham frequentes proble-

mas com policiais e poder público, devido à exposição “inadequada” e ao comportamento diferente das “recatadas e do lar”. Daí advém o estereótipo preconceituoso da mulher pobre indiscreta, “barraqueira”, que expõe o corpo de forma inapropriada e que usa de relacionamentos e do próprio corpo para ter ascensão financeira. A figura da “periguete” encarna essas características com teor humorístico em muitas telenovelas brasileiras, em papéis secundários. Obviamente, não se trata da única forma de representação de mulheres pobres cariocas na telenovela.

As seguintes formas de espacialidade feminina de cunho público estavam presentes na estética audiovisual das novelas estudadas por Mauro (2019): personagens circulando em imagens externas; a simbologia das transparências em ambientes internos e das janelas que expõem e servem de contato com transeuntes; a câmera subjetiva que “espia” momentos íntimos (por exemplo, a personagem depilando as axilas ou vestindo apenas calcinha e sutiã); a câmera se movimentando em *travelling* vertical para captar os corpos femininos; planos detalhe em partes desses corpos; e o fora e dentro de campo. Tais elementos também reforçaram os laços sociais na representação de comunidades e bairros periféricos.

Na literatura, Rancière (2016/2021) localiza dois tempos que se conciliam com as impressões da tese. São eles: o tempo aristocrático da ficção racional aristoté-

lica, das ordens causais; e o comum, da crônica, que emerge no romance realista. O primeiro é reservado para poucas pessoas de destaque social e, de vez em quando, para as comuns, de forma marginal e com viés de comédia. O segundo trata de acontecimentos ordinários e oferece protagonismo a seres humanos “passivos e mecânicos”, chamados assim não pela inatividade, “mas porque toda a sua atividade está encerrada no círculo dos meios que visam aos fins imediatos da sobrevivência” (Rancière, 2016/2021, p. 134).

No caso da telenovela, os acontecimentos ordinários e cotidianos encontrados no cronotopo trivial não fazem parte de uma proposta realista como a comentada pelo autor, e sim, em sua maioria, de núcleos paralelos que servem à descontração. Eles transmitem a sensação de inadequação diante de um ponto de vista hegemônico das classes sociais dominantes. Já nas mocinhas pobres e vilãs arrivistas que são protagonistas, deparamos não com a “crônica”, mas com uma espécie de inversão identificada por Rancière (2016/2021), que coloca o que seria comum em evidência, mas mantém a estrutura causal tradicional.

O cronotopo melodramático como estrutura base da telenovela trabalha com a estrutura básica do reconhecimento da virtude e das origens; por exemplo, a revelação de que a heroína pobre vem, na verdade, de uma família rica, e, portanto, é herdeira de grande fortuna. É o drama

da moralidade, da virtude reconhecida e recompensada (Brooks, 1995). O melodrama democratiza a virtude, argumenta Brooks (1995), a pessoas comuns que conseguem se identificar com as personagens e se sentirem gratificadas. Desse modo, com a personalização do bem e do mal e as ascensões individuais por merecimento, não há espaço para problematizações sociais profundas no melodrama. Porém, cada produção se relaciona inevitavelmente com culturas e realidades locais, revelando tensões sociais nos interdiscursos. A naturalização de posições hegemônicas é um indicativo direto dessas tensões fora da diegese, nas formas de produção da telenovela.

É possível ressaltar na referida pesquisa a tensão entre território público e privado. O público como o contrário da propriedade privada e da individualidade, que mulheres pobres não usufruem. São territórios que marcam as diferenças de classe social e de gênero. O próprio corpo feminino é territorializado pelos poderes patriarcais e capitalistas. Trata-se de um contexto urbano brasileiro de diferenças sociais e violências, que também estão presentes em outros países da América Latina.

Skinner (2016), por exemplo, aborda a literatura na América Espanhola e os jornais destinados às mulheres, entre 1850 e 1910, para analisar as contradições discursivas sobre o papel feminino. A autora argumenta que a ideologia bur-

guesa moderna que ressaltava a função da mulher como “anjo do lar”, importada de outros países e adotada antes mesmo das transformações modernas ocorrerem em termos práticos, revela a tensão e contradição entre o espaço público e privado, sendo esse último o local destinado às mulheres, o que não condizia com a realidade das mulheres pobres, principalmente indígenas e negras, que precisavam circular publicamente para trabalhar. Nos romances, as mulheres que vivem fora do âmbito doméstico são castigadas. A teórica também trata dos conflitos entre velho e novo, rural e urbano. Os romances nacionalistas, demonstra Skinner (2016), trazem ainda uma ideologia conciliatória entre os grupos étnicos locais e a nova América Espanhola branca em formação.

De modo semelhante, problemáticas diversas da urbana emergem em telenovelas que representam o meio ambiente natural, rural ou preservado. Para explorar essas temáticas, a pesquisa de Haesbaert (2020) traz caminhos pertinentes sobre as relações de espaço e tempo que os povos indígenas originários têm com a terra e a natureza na América Latina. São essas relações muito diferentes às de propriedade privada e dos espaços urbanos, distantes do patriarcado e mais próximos de um matriarcal simbólico: “Reproduz-se assim uma concepção recorrente que, em muitas sociedades, enaltece a ‘maternidade’ terrestre e concebe a Terra como um grande ser vivo

que ‘nos pare’ e ‘nos nutre’, num amálgama indissolúvel entre homem e ‘natureza’” (Haesbaert, 2020, p. 85).

É possível observar, em telenovelas como *Pantanal* (Kelly e Monteiro, 2022), transmitida do dia 28 de março ao dia 7 de outubro de 2022, no horário das 21:00 h na Rede Globo, uma apropriação parcial do espaço-tempo dos povos originários, com o apagamento, ao mesmo tempo, de suas identidades. É comum em representações de biomas mais preservados emergir a oposição semântica homem (civilização e progresso) *versus* natureza (força inexplicável com lógicas próprias). Em algumas ocasiões, mitos e lendas populares ganham terreno com a antropomorfização das contradições e dos mistérios naturais. Na telenovela *Pantanal*, há o personagem Velho do Rio, uma lenda que parece existir apenas na novela, mas certamente dialoga com o folclore brasileiro.

Essa figura representa na novela um apagamento indígena e feminino, pois saberes indígenas e femininos ancestrais estão atreladas ao velho, quem é, na verdade, o pai do personagem fazendeiro branco que representa o patriarcado e a propriedade privada, José Leôncio. São várias as dicotomias observadas na trama, mas vamos destacar aqui de forma abrangente a oposição entre o espaço masculino patriarcal e colonial *versus* o espaço feminino conectado com a natureza e povos originários.

Na primeira face da oposição, vemos a dominação do território e a agropecuária. O trabalho de lidar com a boiada é masculino e relacionado a valores de coragem, resistência e tradição. São costumes que passam de pai para filho por gerações. A mulher é mero acessório neste universo. O personagem principal, José Leôncio, e seu pai, no primeiro capítulo, parecem desbravadores nômades que se assentam nas terras do Pantanal. O sobrenome Leôncio é supervalorizado com expressões e ideias do tipo *ser um Leôncio de verdade, mostrar o que um Leôncio é capaz, os Leôncio, provar que é um Leôncio*.

A trilha sonora da novela dialoga igualmente com a lógica colonialista, por afirmação ou contestação. Na música de abertura, também chamada “Pantanal”, de Marcos Viana, cantada por Maria Bethânia (2022), destacam-se os seguintes trechos: “Redescobrimo as Américas quinhentos anos depois / Lutar com unhas e dentes pra termos direito ao depois / O futuro é tão verde e azul / Os filhos dos filhos dos filhos dos nossos filhos verão”. Já na canção “Peabiru”, de Almir Sater (2022), parte da trilha, ressalta-se as partes a seguir: “Quem souber podia me dizer / Onde é que nosso ouro foi / Pau-Brasil, faz tempo que sumiu / Dessa terra tão abençoada / Que entrou em outra jogada / E hoje é tudo soja, milho e boi”; “Nessa imensa faixa de fronteira / Cujo o nome é terra de ninguém / Onde reina e manda qualquer um / Onde o rei pode ser um fora da lei”.

Essa ideia de o Pantanal ser terra de ninguém e, ao mesmo, tempo ter dono é reforçada na novela pelos diálogos. Além disso, a maioria dos personagens veio de outros lugares do Brasil, como Rio de Janeiro, Goiás, São Paulo e Paraná. Outro ponto pertinente é que o Pantanal é região fronteira com outros países, como o Paraguai, que chega a ser mencionado na trama com uma conotação de lugar sem lei.

Do outro lado da oposição, o povo indígena é citado em uma das músicas mencionadas como um “outro” do passado. Poucas menções são feitas aos indígenas nos diálogos dos personagens. Em duas delas, o vilão Tenório afirma que para recompensá-los basta uma bermuda e uma antena parabólica, em clara referência colonialista que os opõe ao homem branco colonizador interessado em bens materiais.

A personagem Juma faz contraponto ao patriarcado, apesar de ser uma moça branca de olhos claros. Sua mãe Maria Marruá, no início da trama, começa a parecer cada vez mais um bicho e se transforma em onça. É uma mulher desiludida com a humanidade, que perdera todos seus filhos homens violentamente na luta por terras. No nascimento de Juma, Maria pretende abandoná-la no rio, pois não queria mais vivenciar a dor de perder um filho. Porém, por se tratar de uma menina, resolve resgatá-la. Assim, Juma é criada como um bicho, é orientada a

nunca confiar em homem nenhum e desenvolve uma relação muito íntima com a natureza. Ela vive isolada em sua tapera, não sabe o que é Deus e não tem nem sobrenome. A tapera onde Juma mora e a fazenda de Leôncio são simbólicas no sentido de representarem as oposições. Ao iniciar um relacionamento com o filho de José Leôncio, a moça sofre pressão para residir na fazenda e se casar. As palavras *domesticar* e *domar* são com frequência pronunciadas como uma necessidade para mudar o comportamento de Juma.

Muitas outras questões emergem dessa trama, como as dualidades e a grandeza da natureza presentes nos enquadramentos das cenas; imagens idílicas; o diálogo com a linguagem dos filmes americanos de faroeste nas cenas dos peões andando a cavalo; o rio como elemento simbólico; o machismo; e outras tantas. Por motivo de recorte e espaço, deixaremos as outras discussões para um próximo texto. Reconhece-se, enfim, com vistas ao diálogo latino-americano, a necessidade em abrir uma zona de contato com trabalhos realizados por outros países da região.

Considerações finais

Vimos que cronotopo e territorialidade podem servir como elo conceitual e analítico em pesquisas sobre ficções audiovisuais, em representações latinoamericanas e suas relações de poder. A união se mostrou frutífera em uma abordagem inicial. Pretende-se aprofundar as refle-

xões, ampliar o corpus estudado e realizar análises que possam originar um protocolo analítico.

Apesar do conceito de América Latina ser muito amplo, acredita-se ser possível tal diálogo. O fato de o próprio Brasil, muitas vezes, se colocar à parte do contexto latino-americano deve ser problematizado. O propósito dessa pesquisa é focar o que nos une, ou ainda, as diferenças que nos unem.

REFERÊNCIAS

- Bakhtin, M. (2010). *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance* (Trad. A. Fornoni Bernardini, J. Pereira Júnior, A. Góes Júnior, H. Spryndis Nazário e H. Freitas de Andrade; 6.^a ed.). Hucitec Editora. (Trabalho original publicado em 1975)
- Beaton, R. (2015). Poética histórica: cronotopos em *Leucipe e Clitofonte* e *Tom Jones* (Trad. L. J. Amaral). Em N. Bemong, P. Borghart, M. de Dobbeleer, K. Demoen, K. de Temmerman e B. Keunen (Eds.), *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (pp. 80-98). Parábola Editorial. (Trabalho original publicado em 2010)
- Bemong, N. e Borghart, P. (2015). Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas (Trad. O. Borges Filho). Em N. Bemong, P. Borghart, M. de Dobbeleer, K. Demoen, K. de Temmerman e B. Keunen (Eds.), *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas*. Parábola Editorial. (Trabalho original publicado em 2010)
- Bemong, N., Borghart, P., De Dobbeleer, M., Demoen, K., De Temmerman, K. e Keunen, B. (Eds.). (2015). *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (Trad. O. Borges Filho). Parábola Editorial. (Trabalho original publicado em 2010)
- Bethânia, M. (2022). Pantanal [Canção]. Em *Pantanal*. Biscoito Fino.
- Borghart, P. e De Dobbeleer, M. (2015). Elogio ao realismo: cronotopos documentários na prosa ficcional do século XIX (Trad. O. Borges Filho). Em N. Bemong, P. Borghart, M. de Dobbeleer, K. Demoen, K. de Temmerman e B. Keunen (Eds.), *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (pp. 102-116). Parábola Editorial. (Trabalho original publicado em 2010)
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. Yale University Press.
- Collington, T. (2015). O cronotopo e o estudo da adaptação literária: o caso de *Robinson Crusoe* (Trad. O. Borges Filho). Em N. Bemong, P. Borghart, M. de Dobbeleer, K. Demoen, K. de Temmerman e B. Keunen (Eds.), *Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas* (pp. 220-238). Parábola Editorial. (Trabalho original publicado em 2010)
- Haesbaert, R. (2020). Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. *GEOgraphia*, 22(48), 75-90. <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2020.v22i48.a43100>
- Haesbaert, R. (2021). *Território e colonialidade: Sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na “América Latina”*. CLACSO; Niterói: Programa de Pós-Graduação em Geografia; Universidade Federal Fluminense. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20210219014514/Territorio-de-colonialidade.pdf>

- Kelly, A. e Monteiro, L. (Produtores). (2022). *Pantanal* [Série de TV]. Estúdios Globo.
- Marra, P. e Bernardes, G. (2021). Som do cinema e imersão espectral em universos de precariedade. Em D. Zanetti, R. Reis e M. Antolini (Orgs.), *Minorias midiáticas. Gêneros, etnias e territórios* (pp. 252-273). Editora UFPel. http://guaiaca.ufpel.edu.br/bitstream/prefix/7891/1/Minorias_Midiaticas_g%C3%AAneros_etnias_e_territ%C3%B3rios_ebook.pdf
- Mauro, R. (2019). *A construção discursiva televisiva da mulher popular na telenovela: um estudo sobre as personagens de Avenida Brasil e A regra do jogo* [Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-11062019-170554/publico/RosanaMauro.pdf>
- Mungioli, M. C. P. (2020). Temporalidade e cronotopo na minissérie televisiva *Se eu fechar os olhos agora*. *RuMoRes*, 14(28), 245-266. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2020.176429>
- Raffestin, C. (1993). *Por uma geografia do poder* (Trad. M. C. França). Editora Ática. (Trabalho original publicado em 1980)
- Rancière, J. (2021). *As margens da ficção* (Trad. F. Scheibe). Editora 34. (Trabalho original publicado em 2016)
- Sack, R. D. (2013). O significado de territorialidade (Trad. R. Mencghetti). Em L. C. Dias e M. Ferrari (Orgs.), *Territorialidades humanas e redes sociais* (pp. 63-89). Editora Insular. (Trabalho original publicado em 1986)
- Sater, A. (2022). Peabiru [Canção]. Em *Do amanhã nada sei*. Cantaville.
- Skinner, L. (2016). *Gender and the rhetoric of modernity in Spanish America, 1850-1910*. University Press of Florida.
- Soihet, R. (2015). Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. Em M. del Priore (Org.), *História das mulheres no Brasil* (pp. 362-400). Editora Contexto.
- Zanetti, D. (2017). Territorialidades no campo do audiovisual. Em D. Zanetti e R. Reis (Orgs.), *Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias* (pp. 35-47). EDUFES.
- Zanetti, D. e Ramos, N. (2017). Ficção e rastros documentais: cotidiano, espaço e território no cinema de Miguel Gomes. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 44(47), 90-113. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2017.125130>

Autor correspondiente: Rosana Mauro
(mauro.rosana@gmail.com)

Roles de autor: Mauro, R.: conceptualización; metodología; investigación; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización

Cómo citar este artículo: Mauro, R. (2023). Cronotopo e territorialidade: uma proposta de abordagem das relações de poder nas representações audiovisuais latino-americanas. *Conexión*, (19), 181-196. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.008>

Primera publicación: 26 de junio de 2023
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.008>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

ENSAYO

La representación sin estereotipos de los varones homosexuales en las redes sociales. Caso *¿Por qué no seguiste?*

The Representation Without Stereotypes of Homosexual Men in Social Networks. Case *¿Por qué no seguiste?*

ALONSO RAFAEL SILVA MONTERO

Licenciado por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) en Comunicación Audiovisual con especialización en Relaciones Públicas y Comunicación Corporativa y en Gestión Pública. Ha participado como ponente en el II Coloquio Nacional de Masculinidades – PUCP de 2019, en el I Congreso Internacional de Género y Literatura – Universidad Nacional Mayor de San Marcos de 2017, en el XVIII Coloquio de Comunicaciones – PUCP de 2017 y en el XX Coloquio de Estudiantes de Literatura – PUCP de 2015. También se desempeña como docente a tiempo parcial de Comunicación en el Instituto San Ignacio de Loyola (ISIL).

ENSAYO

La representación sin estereotipos de los varones homosexuales en las redes sociales. Caso ¿Por qué no seguiste?

The Representation Without Stereotypes of Homosexual Men in Social Networks. Case ¿Por qué no seguiste?

Alonso Rafael Silva Montero

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

alonososilvamontero@gmail.com / asilvam@pucp.pe

(<https://orcid.org/0009-0003-4550-6072>)

Recibido: 23-04-2023 / Aceptado: 14-08-2023

<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.009>

RESUMEN

En este ensayo, se trata de evidenciar cómo un producto audiovisual creado por un colectivo peruano ha contribuido a la representación de diversas formas de ser gay en la producción peruana y latinoamericana. Esto se hace evidente en la construcción de los personajes y las narrativas de la serie web *¿Por qué no seguiste?* (Zelvaggio *et al.*, 2018-2019), difundida por las redes sociales.

ABSTRACT

In this essay, it is demonstrated how an audiovisual product created by a Peruvian group has contributed to the representation of various ways of being gay in Peruvian and Latin American production. This becomes evident in the construction of the characters and the narratives of the web series *¿Por qué no seguiste?* (Zelvaggio *et al.*, 2018-2019), broadcast on social networks.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Masculinidad, homosexual, género, estereotipo, redes sociales, *¿Por qué no seguiste?* / masculinity, homosexual, gender, stereotype, social network, *¿Por qué no seguiste?*

El presente ensayo surge como una necesidad para explorar y conocer si en la actualidad se vienen produciendo discursos audiovisuales que muestren historias sobre personajes gays alejados del estereotipo construido en el imaginario machista del Perú y Latinoamérica. Asimismo, permitirá entender cómo son desarrollados dichos sujetos y cómo se vinculan con otros personajes dentro de la narrativa de la que son parte.

Carlos Figari ha indicado que, para el caso de Latinoamérica, aún hay muchos países que tienen pendiente resolver la

discriminación histórica y social de la que han sido víctimas los sujetos homosexuales. En ese sentido, señala que el respeto a los derechos de este sector vulnerable es muy distinto en toda la región, aunque encuentra que un factor importante para visibilizar la violencia homofóbica viene siendo el papel de los medios de comunicación (Figari, 2010). Trece años después de lo sostenido por el autor, es relevante revisar lo que sucede en el Perú y cómo se presenta a los gays en los medios tradicionales o digitales.

En señal abierta televisiva peruana, no se cuentan historias en las que existan protagonistas homosexuales. El informe del Consejo Consultivo de Radio y Televisión (CONCORTV)¹ de 2022, denominado *Discriminación: presencia de estereotipos en la televisión de señal abierta*, ha indicado que, en la televisión actual, se exhiben sujetos gays que ahondan los estereotipos, como el personaje de Metiche, quien es conductor de un *magazine*. Por otro lado, se menciona como un ejemplo positivo a los personajes de Polo y Fernando en la telenovela *Luz de luna*, ya que dentro de la historia son mostrados sin conducta amenerada y representan un modelo de familia alternativa (Ardito, 2022, p. 53). Sin embargo, debe recalcar que ocupan un espacio como personajes secundarios; no pueden ser los protagonistas de las historias.

No sucede lo mismo con el cine peruano, ámbito en el que se ha dado un mayor espacio para desarrollar personajes homosexuales, como se indicará más adelante. Y se debe hacer una exploración de los contenidos generados para las webs o redes sociales, a donde pertenece *¿Por qué no seguiste?* (Zelvaggio *et al.*, 2018-2019). En ese sentido, el presente ensayo responde a la necesidad de ampliar los estudios sobre las representaciones existentes de aquellos grupos marginados social e históricamente, y de tratar de hallar discursos que resulten subversivos, prestando especial atención a los que logran un relativo éxito, pues podrían otorgar claves sobre la construcción de mensajes con diversos enfoques, que puedan motivar cambios en la sociedad.

Los varones homosexuales en la pantalla y en el ámbito audiovisual peruano

En su artículo «Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999)», Peña Zerpa hace una revisión y análisis de cómo ha sido interpretado el personaje gay en distintas culturas. Cuando se refiere a Latinoamérica, recoge que, durante las décadas de los setenta, ochenta y noventa, abundaron los sujetos afeminados, violentos, culpables y que aspiraban a ser mujer. En algunos

¹En su web institucional (<https://www.concortv.gob.pe/>), el CONCORTV se define como «un órgano autónomo, plural y consultivo adscrito al Ministerio de Transportes y Comunicaciones. Fue creado a partir de la Ley de Radio y Televisión (2004) e inició sus funciones en el 2005» (Consejo Consultivo de Radio y Televisión, s. f.). Asimismo, es un organismo especializado que busca promover buenas prácticas en la radio y televisión peruanas.

países de la región, hacia finales de los noventa, se intenta hacer una representación del sujeto gay como uno que se integra en la sociedad y no tiene comportamientos enmarcados en los estereotipos. En algunos lugares, aparece un intento de normalización de dichos personajes (Peña Zerpa, 2013).

En otros espacios audiovisuales, los homosexuales han tenido representaciones asociadas a sujetos promiscuos, provocativos, relacionados con la erotización y la atracción física (Arconada y Lomas, 2003).

De acuerdo con Mendieta Pérez, en el Perú ha crecido la producción de películas que tienen como protagonistas a los varones homosexuales, pero la mayoría de estas se limitan a su difusión en circuitos culturales o espacios políticos de la comunidad (Mendieta Pérez, 2019, p. 20).

Del mismo modo, este autor indica que el retorno a la democracia en el 2000 marcó un punto de partida para la expresión y visibilización de estos sujetos, antes subrepresentados o cargados de estereotipos:

En cuanto a las producciones peruanas, durante la primera década del siglo XXI se dio el inicio de la diversificación de la temática LGBTI: se continuó representando al personaje gay, pero también aparecieron representaciones del lesbianismo y se amplió la mirada hacia el mundo trans. En esta época se

encuentran largometrajes, cortometrajes y, por primera vez, documentales (Mendieta Pérez, 2019, p. 21).

Asimismo, si bien se busca presentar a personajes gais sin estereotipos, predominan los finales trágicos para ellos o la frustración de sus vidas amorosas. Algunas películas en las que ocurre esto son *El pecado*, de Palito Ortega Matute (2006); *Contracorriente*, de Javier Fuentes-León (2009); *Sebastián*, de Carlos Ciurlizza (2014); *Dos besos*, de Francisco Lombardi (2015); *Retablo*, de Álvaro Delgado Aparicio (2017); y *Canción sin nombre*, de Melina León (2019).

En el estudio «Del clóset a la pequeña pantalla, el rol homosexual en la época de la insensibilización de los medios reproductivos», los autores hacen una revisión de personajes varones homosexuales en tres programas de ficción que se emitieron en la televisión peruana del año 2006 al 2016. Encontraron que algunos de los sujetos examinados seguían presentando estereotipos, a pesar de que su participación en pantalla sirvió para introducir temas como la unión civil o el respeto a los derechos de la comunidad (Becerra *et al.*, 2018).

A pesar de esto, la representación de personajes varones homosexuales sigue siendo escasa y, en algunos casos, predomina la presencia de los estereotipos más tradicionales, en los que el gay se presenta como un varón afeminado.

La construcción de género

Es importante señalar que, en la concepción occidental, se tiene la conciencia de la existencia del género humano en un sistema binario. De acuerdo con Judith Butler, el género en términos tradicionales y convencionales se entiende como una correspondencia del aparato genital con el comportamiento social. Contrarrestando este supuesto, Butler plantea que la forma para definir la masculinidad y la femineidad de un sujeto se hace posible a través del ejercicio performativo. Es, por tanto, el género determinado en su ejercicio social. El género es una cuestión social, la cual requiere de un consenso y aprobación (Butler, 2004/2006, Capítulo 2).

Kimmel (1994/1997), por su lado, ofrece una serie de características que podrían definir lo que es lo masculino desde una perspectiva tradicional. Esta construcción es simple: se trata de una oposición. Es una lucha con el otro, es decir, con el sujeto femenino. Una postura similar ha sido manifestada por Connell (2003):

La masculinidad solo existe en contraste con la femineidad. Una cultura que no trata a las mujeres y hombres como portadores de tipos de carácter polarizados, por lo menos en principio, no tiene un concepto de masculinidad en el sentido de la cultura moderna europea/americana (p. 32).

Uno de los aspectos más significativos de la masculinidad resulta ser la constante aprobación social a la que está obligada. La única forma de asegurar ser un varón masculino es a través de comportamientos que deben tener todos los «verdaderos varones». Entre estos, están el apetito sexual desbordado, la capacidad para estar sexualmente con diversas mujeres, el ejercicio de la violencia contra otros varones, los comportamientos sexistas e, incluso, la homofobia (Kimmel, 1994/1997).

Las características de lo que se entiende como lo netamente masculino y lo femenino se han visto reforzadas con los mensajes que han llegado desde diversas fuentes, como los medios de comunicación. Sin embargo, estos se han visto cuestionados en el proceso de cambio social, en el cual las nuevas tecnologías vienen ejerciendo una influencia importante.

Los discursos de las minorías en las nuevas plataformas

En su libro *Minorías en red*, Cilia Willem se refiere a cómo las nuevas tecnologías e internet han dado espacio para que variados grupos humanos puedan elaborar sus discursos y generar productos donde se vean correctamente representados. Ella indica que las minorías no tienen capacidad de negociación con los grandes medios de comunicación, lo cual era muy necesario si querían alcanzar un espacio en lo establecido. Sin embargo,

internet y sus herramientas les vienen brindando la voz que habían estado buscando (Willem, 2011, pp. 23-26).

Sobre las plataformas de video en la red, Willem señala lo siguiente:

Cada vez surgen más servicios de vídeo online que permiten a cualquiera hacer una edición sencilla de su vídeo usando FireFox, Safari o Google Chrome, sin necesidad de adquirir los *softwares* de vídeo (semi) profesionales. Las herramientas que ofrecen estos sitios van desde la edición muy básica hasta la más sofisticada (2011, p. 72).

Como vemos, los servicios por internet son de fácil acceso y, por ello, cualquier persona podría generar sus propios productos para difusión.

En su investigación, Millán Berzosa ha recopilado la experiencia de algunos *youtubers*, de quienes se podría decir que han tenido éxito debido a que YouTube es una plataforma en la que la audiencia busca creadores que conecten con sus gustos, y los creadores intentan adaptarse y aprender de quienes los ven, gracias, en gran medida, a los comentarios (Berzosa, 2017, p. 40). Podemos entender, entonces, que dicha plataforma de generación de videos ha tenido gran acogida, pues acá el público puede acceder a contenidos que los medios tradicionales no les permiten. A

su vez, los creadores de historias, al tener contacto a través de los comentarios, pueden o no reconfigurar sus discursos para hacerlos más cercanos al gusto de los consumidores.

Centrándonos un poco más en YouTube, puede referirse el artículo de Laura Siri, «Un análisis de YouTube como artefacto sociotécnico», en el cual la autora reflexiona sobre esta plataforma y señala que su importancia no radica en la facilidad que otorga a quienes generan contenido en internet, sino en cómo se vincula con los grupos sociales para producir discursos de acuerdo con una infinidad de necesidades. En ese sentido, menciona el caso del activismo en YouTube, lo cual permite la producción audiovisual de gran alcance en favor de una ideología política o, por ejemplo, para campañas de derechos humanos (Siri, 2008).

Al mencionar otras plataformas, no se puede soslayar el impacto que han tenido las aplicaciones de *streaming* y su presencia cada vez más creciente en todo el mundo.

Al hablar de contenidos específicamente asociados a la comunidad gay, Sara Luna Florit señala:

Netflix da voz e imagen al colectivo LGBTQ+ dentro de la representación televisiva. Gracias a su autonomía y modelo de distribución, la plataforma no cuenta con la intromisión de

empresas ajenas. Así, sus contenidos escapan del molde hegemónico que caracteriza a la mayoría de los productos audiovisuales —como Hollywood—. De ese modo, Netflix deviene —cada vez más— referente para el colectivo protagonista (Florit, 2021, p. 24).

La autora agrega que lo diferencial está en una representación positiva de los sujetos gays, ya que no tienen finales trágicos y tampoco siguen los patrones implantados por el imaginario tradicional (Florit, 2021, p. 24).

Como se puede apreciar, las nuevas formas de consumir productos audiovisuales permiten acceder, desde diversos dispositivos, a contenidos variados y distintos a los que pueden ofrecer los medios tradicionales, que no satisfacen la expectativa de todos los públicos.

El caso de *¿Por qué no seguiste?*

¿Por qué no seguiste? es una serie web peruana producida inicialmente por el Colectivo 360 y luego por Ruido Rosa. La serie cuenta con dos temporadas emitidas, episodios que funcionan a manera de *spin-off*, episodios especiales y una tercera temporada en producción. Inicialmente, su plataforma de exhibición fue YouTube, pero, en la actualidad, los videos se encuentran ocultos en dicho espacio. Sin embargo, en la red social Facebook, la serie cuenta con una pági-

na (Por qué no seguiste, s. f.) en la que se pueden visualizar todos los episodios. Asimismo, tiene un perfil en Instagram (PQNS: ¿Por qué no seguiste?, s. f.). Dicho producto de ficción se estrenó en enero de 2018, aunque la historia nace en el año 2017 con un corto del mismo nombre. La primera temporada contó con 10 capítulos y la segunda, con 13.

La primera temporada sigue la historia de dos chicos de último año escolar, Joaquín y Daniel, quienes han sido amigos por muchos años y comparten gustos en común, como pasar el tiempo jugando al fútbol con sus compañeros de clase.

En la segunda temporada, Joaquín asiste a clases en la universidad, en tanto que Daniel está definiendo lo que quiere hacer por su vida, mientras sigue con los entrenamientos de fútbol. El nuevo contexto también permite la introducción de otros personajes gays.

Objetivo y metodología

Con este trabajo, se busca mostrar cómo la serie web *¿Por qué no seguiste?* se configura como un espacio audiovisual para reflejar las diversas identidades gays y masculinas alejadas de los estereotipos.

Para tal propósito, se han visualizado los 23 capítulos de ambas temporadas y se ha realizado un análisis cualitativo sobre la presentación física, psicológica y social de los personajes protagonistas,

Joaquín y Daniel, así como de los varones secundarios. Además, se ha incluido una columna que permite observar el desagregado por cada una de las temporadas (Tablas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8).

Del mismo modo, la discusión se lleva en torno a los siguientes tópicos: autoidentificación, búsqueda del amor, y relaciones con los pares y familiares.

Tabla 1
Personaje Joaquín (protagonista)

Características	Temporada 1	Temporada 2
Físicas	<ul style="list-style-type: none"> – Estatura media – Delgado – Cabello corto – La mayor parte de la serie se presenta con el uniforme escolar (camiseta blanca, jean azul). 	<ul style="list-style-type: none"> – Estatura media – Delgado – Cabello corto – Viste ropa informal/ <i>sport</i>: jeans, camisetas, camisas, zapatillas.
Psicológicas	<ul style="list-style-type: none"> – Reflexivo – Inseguro sobre su enamoramiento – Acepta su identidad homosexual. – Sufre porque su madre no acepta su identidad gay. 	<ul style="list-style-type: none"> – Cuestionador – Al inicio de la temporada, se siente satisfecho por su relación con Daniel. – Tiene objetivos claros. – Acepta su identidad homosexual.
Sociales	<ul style="list-style-type: none"> – Seguro en su relación con sus pares – La mayoría de sus amigos son heterosexuales. – Le gusta jugar fútbol. – Buen alumno – No puede abrirse con su madre. – Tiene una relación de confianza con su hermano Abel. – Tiene una relación amorosa con Leo. 	<ul style="list-style-type: none"> – Seguro en su relación con sus pares – Empieza a relacionarse con otros jóvenes gays. – Pasa gran parte de su tiempo en fiestas. – La relación de confianza con su hermano Abel se ve dañada, pues Joaquín prefiere no contarle sus problemas. – Tiene interés sexual y afectivo por otros chicos gays.

Tabla 2
Personaje Daniel (protagonista)

Características	Temporada 1	Temporada 2
Físicas	<ul style="list-style-type: none"> – Estatura media – Delgado – Cabello corto – La mayor parte de la serie se presenta con el uniforme escolar (camiseta blanca, <i>jean</i> azul). 	<ul style="list-style-type: none"> – Estatura media – Delgado – Cabello corto – Viste ropa informal: buzos, <i>shorts</i>, camisetas, sandalias. En menor medida usa <i>jeans</i>, camisas y zapatillas.
Psicológicas	<ul style="list-style-type: none"> – Impulsivo – Agresivo – Celoso – Aparentemente se muestra seguro de sí mismo. – Duda sobre su identidad sexual. – Se siente contrariado por los sentimientos que va desarrollando hacia Joaquín. 	<ul style="list-style-type: none"> – Impulsivo – Agresivo – Celoso – Flojo – Acepta que le gustan los hombres y se siente bien por estar con Joaquín. – No tiene objetivos académicos y de desarrollo personal claros.
Sociales	<ul style="list-style-type: none"> – Su mejor amigo es Andy. – Tiene una relación de enamorados con Lili hasta que le cuenta que le gusta Joaquín. – Es admirado por sus compañeros porque es el mejor jugador de fútbol. – Debido a las dudas sobre sus sentimientos y su identidad, empieza a tomar alcohol de forma continua y en exceso. 	<ul style="list-style-type: none"> – Pasa la mayor parte del tiempo con Samuel. – Se relaciona poco con otras personas. – Se dedica a beber alcohol y a jugar videojuegos. – Le molesta el nuevo grupo de amigos gays de Joaquín.

Tabla 3
Personaje Abel (secundario, hermano de Joaquín)

Características	Temporada 1	Temporada 2
Físicas	<ul style="list-style-type: none"> – Estatura media – Delgado – Cabello corto – Usa ropa informal: <i>jeans</i>, zapatillas, camisetas, camisas. 	<ul style="list-style-type: none"> – Estatura media – Delgado – Cabello corto – Usa ropa formal: terno, camisa, corbata, zapatos de vestir.
Psicológicas	<ul style="list-style-type: none"> – Seguro de sí mismo – Comprensivo – Protector – Ecuánime – Relajado – No expresa sus sentimientos. 	<ul style="list-style-type: none"> – Seguro de sí mismo – Comprensivo – Protector – Maduro – Ansioso por motivos laborales – Expresa más abiertamente sus sentimientos.
Sociales	<ul style="list-style-type: none"> – Busca conocer y salir con distintas mujeres. – Se lleva bien con su hermano. – No tiene una relación cercana con su madre. 	<ul style="list-style-type: none"> – Tiene una relación estable. – Empieza a actuar como un padre para Joaquín, motivo por el cual se distancian. – Cuestiona el actuar de su hermano. – Mucho de su tiempo es consumido por su trabajo, lo que complica su relación amorosa y familiar.

Tabla 4*Personaje Leo (secundario, interés amoroso de Joaquín)*

Características	Temporada 1	Temporada 2
Físicas	<ul style="list-style-type: none"> – Es el más alto de todos los personajes. – Contextura media a delgada – Usa lentes. – La mayor parte del tiempo viste el uniforme escolar (camiseta blanca, <i>jean</i> azul). 	<ul style="list-style-type: none"> – No aparece en la temporada 2.
Psicológicas	<ul style="list-style-type: none"> – Acepta su identidad como varón gay. – Seguro de sí mismo – Persistente – Confiable – Enamoradizo 	<ul style="list-style-type: none"> – No aparece en la temporada 2.
Sociales	<ul style="list-style-type: none"> – Al principio, se presenta como un amigo confiable para Joaquín. – Insiste para convertirse en pareja de Joaquín. – No es muy buen amigo de Daniel. – Trata de proteger constantemente a Joaquín. 	<ul style="list-style-type: none"> – No aparece en la temporada 2.

Tabla 5

Personaje Andy (secundario, mejor amigo de Daniel)

Características	Temporada 1	Temporada 2
Físicas	<ul style="list-style-type: none"> – Estatura media – Bastante delgado – Usa el cabello más largo que el resto de sus compañeros. – La mayor parte del tiempo viste el uniforme escolar (camiseta blanca, <i>jean</i> azul). – La ropa que emplea es bastante holgada. 	<ul style="list-style-type: none"> – No aparece en la temporada 2.
Psicológicas	<ul style="list-style-type: none"> – Relajado – Confiante – Comprensivo – Consejero – No teme hablar de sus sentimientos. 	<ul style="list-style-type: none"> – No aparece en la temporada 2.
Sociales	<ul style="list-style-type: none"> – Es el mejor amigo de Daniel. – Motiva a que Daniel exprese sus sentimientos y acepte su relación con Joaquín. – Le gusta jugar fútbol, así como videojuegos. – Se lleva bien con el resto de sus compañeros del colegio. 	<ul style="list-style-type: none"> – No aparece en la temporada 2.

Tabla 6
 Personaje Ítalo (secundario, nuevo amigo de Joaquín)

Características	Temporada 1	Temporada 2
Físicas	– No aparece en la temporada 1.	<ul style="list-style-type: none"> – Alto – De cabello marrón – Usa ropa informal/ <i>sport</i>: <i>jean</i>, camisetas, camisas, casacas, zapatillas.
Psicológicas	– No aparece en la temporada 1.	<ul style="list-style-type: none"> – Confiable – Solidario – Comprensivo – Acepta su identidad sexual como varón gay. – Carismático – Un evento de su pasado amoroso le genera ansiedad y temor.
Sociales	– No aparece en la temporada 1.	<ul style="list-style-type: none"> – Se lleva bien con sus compañeros de estudios. – Es muy sociable. – Le gusta salir de fiesta. – Se retrae ante la presencia de su exenamorado.

Tabla 7
Personaje Fabrizio (secundario, interés sexual/afectivo de Joaquín)

Características	Temporada 1	Temporada 2
Físicas	– No aparece en la temporada 1.	<ul style="list-style-type: none"> – Estatura y contextura medias – Cabello marrón, largo y de rulos – Viste casi siempre en pantalón <i>jean</i> o <i>drill</i>, camiseta y camisa.
Psicológicas	– No aparece en la temporada 1.	<ul style="list-style-type: none"> – Seguro de sí mismo – Acepta su identidad como varón homosexual. – Determinado – Manipulador – No expresa sus verdaderos sentimientos.
Sociales	– No aparece en la temporada 1.	<ul style="list-style-type: none"> – Tiene pocos amigos. – Le gustan las fiestas. – Busca conocer y salir con distintos varones.

Tabla 8*Personaje Alonso (secundario, compañero de Joaquín)*

Características	Temporada 1	Temporada 2
Físicas	– No aparece en la temporada 1.	– Estatura media – Delgado – Cabello pintado de rubio – Viste ropa ceñida y de colores saturados. – En algunos casos, usa tacones.
Psicológicas	– No aparece en la temporada 1.	– Poco confiable – Acepta su identidad sexual como varón homosexual. – Directo cuando se expresa – Hiriente – Envidioso
Sociales	– No aparece en la temporada 1.	– No tiene amigos, solo compañeros de fiestas. – Le gustan las fiestas. – Le gusta generar chismes. – Se burla de los demás personajes.

Análisis y resultados de la serie web *¿Por qué no seguiste?*

Autoidentificación de los protagonistas

Joaquín, como adolescente varón homosexual, es descrito y mostrado en la historia como un chico bastante reflexivo y, al comienzo, confundido por los sentimientos que va desarrollando por su amigo Daniel. Puede decirse que Joaquín es un muchacho que se aleja de lo que en el imaginario latino y occidental se ha concebido como un gay, pues, para empezar, no es un sujeto que ansía ser mujer; no es un transexual ni transgénero ni tampoco un travesti. Estas son categorías que históricamente se han asociado equivocadamente a lo que es un gay según el estereotipo más conservador de Latinoamérica, tal y como han señalado autores como Peña Zepa (2013) y Cosme *et al.* (2007). Joaquín es un varón que se enamora de y siente atracción sexual por otros varones. En la historia, el personaje nunca pone en duda su identidad corporal ni tampoco su identidad masculina. Lo único problemático en él son los sentimientos que va desarrollando por Daniel, y, en el transcurso de la historia, se pregunta por si debe empezar una relación con Daniel o con Leo, otro chico gay de su curso.

También se siente amenazado cuando una compañera de colegio empieza a difundir por redes sociales su verdadera identidad como varón gay. Sin embargo,

al final, la reconoce frente a sus pares.

Daniel es presentado de forma similar a Joaquín, es decir, como un chico alejado de la figura estereotipada del gay que existe en Latinoamérica. No desea ser mujer, no rechaza su cuerpo ni su identidad masculina, y no es presentado con la serie de estereotipos típicos descritos por Arconada y Lomas (2003). Durante la primera temporada, sus temores o dudas están asociados a aceptar que es un varón homosexual, pero, tras su aceptación, se siente más cómodo consigo mismo. En la segunda temporada, se sigue el mismo patrón, aunque los cuestionamientos que tiene en torno a sí mismo se vinculan con su desarrollo personal y profesional.

Búsqueda del amor en Joaquín y Daniel

Joaquín está enamorado de Daniel, pero teme perder su amistad por este motivo. Si bien han tenido encuentros sexuales, Joaquín no puede estar con su amigo, ya que este último lo rechaza. A pesar de eso, el protagonista sigue explorando y buscando el amor. En ese camino, coincide con Leo, un compañero de clase. Joaquín, entonces, no está a la espera de lo que sucede a su alrededor ni depende del actuar de los otros personajes en la historia. Por el contrario, es un *sujeto de hacer*, como señala Kimmel (1994/1997) al referirse a la figura masculina, cuando sostiene que los varones se identifican porque son sujetos de acción, no tanto de

reflexión. Siendo más específicos, puede decirse que en Joaquín confluyen ambas características: es una persona con muchas dudas, pero, luego de reflexionar, de pensar, busca consejos y actúa. Quiere encontrar el rumbo de su vida sentimental y amorosa.

Cuando Joaquín empieza su relación con Leo, deja en claro desde el comienzo que piensa ir poco a poco en su relación. No es alguien que se entrega plenamente. Es un sujeto que mide sus acciones, pues está descubriendo sus verdaderos sentimientos y moldeando su identidad. Y, en ese descubrimiento, se da cuenta de que estar con Leo significa engañarse a sí mismo, por lo cual termina esa relación.

Por su parte, Daniel tiene miedo de admitir su atracción y enamoramiento hacia su amigo Joaquín. Tratando de ocultar sus sentimientos, comienza una relación con Lili, una compañera de clases. Con ella, él se muestra cariñoso y comprensivo. Cuando se entera de la relación de Joaquín con Leo, Daniel empieza a tener celos y se vuelve muy irritable, incluso con Lili. Además, actúa constantemente a la defensiva e, incluso, de forma violenta con sus pares; expresa así un comportamiento clásico de la figura masculina en la concepción binaria de género, tal como lo han sostenido Kimmel (1994/1997) y Callirgos (2003). Hacia el final de la primera temporada, Lili se entera de que Daniel está enamorado de Joaquín, por lo cual su relación se rompe.

La segunda temporada comienza mostrándonos que Joaquín y Daniel mantienen una relación de pareja. Aparentemente todo va bien, hasta que Joaquín conoce a otros jóvenes gays. Eso genera celos en Daniel, además de rechazo, tal como lo manifiesta el personaje: «¿Por qué habla como si fuera mujer?» [en referencia a Alonso] ¿Qué clase de amigos tienes?» (Chávez y Perona, 2019a, 6:47-6:54).

Al tener contacto con otras personas gays y conocer chicos que resultan simpáticos y atractivos, Joaquín empieza a cuestionar su relación amorosa con Daniel. Esto se agrava luego de mantener relaciones sexuales con Fabrizio. Joaquín quiere establecer una relación con el muchacho, pero este último lo rechaza:

«[Fabrizio.—] ¿Qué pasa, Joaco?

[Joaquín.—] ¿Te has ido a tirar?

[Fabrizio.—] Escúchame: tú y yo no somos flacos. No somos nada» (Chávez y Perona, 2019b, 14:07-14:15).

Lo destacable de la búsqueda del amor o del proceso de enamoramiento es que permite a los personajes definir su lugar en el entorno donde se desarrollan. Joaquín, al ser rechazado por Fabrizio, descubre que su relación con Daniel se ha resquebrajado innecesariamente. Joaquín cuestiona la pasividad de Daniel frente a su vida, pues no tiene claro lo que desea. Así, se da cuenta de que busca tener como

pareja a un varón decidido, con metas y objetivos claros.

Por su parte, Daniel se aleja de Joaquín, pues siente que su pareja lo rechaza. Al final de la temporada, ambos expresan los problemas que han tenido a lo largo de la temporada. Se comunican: expresan sus aspiraciones, deseos, temores y sentimientos. Los personajes también se reconcilian. Dicho momento de claridad y liberación ayuda a Daniel a definir su vida académica/profesional con miras a su futuro:

«[Daniel.—] Me voy a España, Joaquín.

[Joaquín.—] ¿Qué?

[Daniel.—] Lili me ayudó a conseguir una beca y por ser deportista destacado del colegio me la están dando» (Chávez y Perona, 2019d, 1:07:53-1:08:04).

Relaciones con los pares y familiares

La primera temporada transcurre en el ámbito escolar. A partir de eso, los lugares comunes son el colegio y el grupo de pares son los amigos de dicha institución.

Un aspecto que marca el desprendimiento de Joaquín de la figura más prejuiciosa del adolescente homosexual en el contexto latinoamericano es que es un chico aceptado por sus pares y que practica el fútbol. El deporte del fútbol suele estar asociado estrictamente a los varones he-

terosexuales. El fútbol es un espacio de interacción del macho; es una práctica netamente masculina y, por ello, en este deporte ahonda la homofobia y el rechazo a todo aquello que suponga la puesta en duda del sistema binario de género. Joaquín es un chico más cuando juega.

Por otro lado, tampoco es víctima de las burlas de sus compañeros. Luego que se descubre y asume su identidad homosexual de forma pública, un par de jóvenes de la escuela lo rechazan; sin embargo, recibe el apoyo del resto de su grupo, quienes, incluso, lo defienden. Lo que prevalece en esta situación son los vínculos de amistad que se han generado entre los muchachos. La identidad sexual, al parecer, no tiene mucha relevancia en la amistad entre estos varones. El ejercicio social de su identidad (Butler, 2004/2006, Capítulo 2) es validado por sus pares y por eso es integrado en su entorno; no genera rechazo.

En el transcurrir de la primera temporada de la serie, descubrimos que Daniel es un muchacho dominante y bueno para las cosas prácticas, y que resulta atractivo para las compañeras de colegio. Además, es considerado el mejor jugador de fútbol de su clase, por lo cual es admirado por sus pares.

Un aspecto resaltante en el personaje de Daniel es la relación que tiene con Andy, su mejor amigo. Con Andy, Daniel puede ser quien realmente es. Andy lo conoce a

fondo, y, por tanto, entiende lo que está pasando y le dice que debería dejar de engañarse. Se comprenden, escuchan y aconsejan:

[Andy.—] Deberías hablar con él [con Joaquín], de verdad. Tú eres su amigo. Y deberían dejar las cosas en claro. Apoyarlo.

[Daniel.—] Tienes razón, sabes. Quizá hable con él. No sé. Voy a ver.

[Andy.—] Sí, deberías hacer eso. Más bien, tengo que ir partiendo a mi casa. Tengo unas cosas que hacer y, bueno... Te veo estos días. Me escribes; ya tú sabes: piensa bien las cosas y no seas tan huevón.

[Daniel.—] Está bien, hermano. Gracias (Chávez *et al.*, 2018b, 10:06-10:37).

En la segunda temporada, la figura de Andy no está presente. Daniel se relaciona exclusivamente con Samuel, un chico heterosexual con quien comparte básicamente sus nuevos pasatiempos: ver televisión, beber alcohol y jugar videojuegos. Así, tenemos a un Daniel incapaz de abrirse sentimentalmente y encontrar a una persona en la cual confiar.

En el espacio de la familia, se conoce a la madre y al hermano de Joaquín. En este ámbito, se muestra a Joaquín como un chico dentro del estereotipo del chico la-

tino homosexual, pues es rechazado por su madre. En la serie, se busca explicar este alejamiento al representar a la madre como una persona muy religiosa y, en ese sentido, conservadora, que, por tanto, rechaza la identidad de su hijo: «Nosotros no te criamos para que seas así. [...] Un homosexual está mal; es pecado» (Chávez *et al.*, 2018c, 8:15-8:25). Joaquín sufre por ese distanciamiento, pero, por otro lado, se siente reconfortado, pues el otro miembro de su familia, Abel, lo acepta, lo quiere y lo motiva a ser quien él siente realmente que es.

En la segunda temporada, Joaquín convive con su hermano tras abandonar el hogar que tenía con su madre. A pesar de que en esta temporada la relación entre ellos se vuelve compleja, Abel siempre se muestra como una figura paterna y trata constantemente de orientarlo: «Tienes que ponerte a pensar en tus prioridades, en lo que estás haciendo con tu vida» (Chávez y Perona, 2019c, 5:25-5:29).

Por otro lado, Daniel, al confesar su identidad como varón gay, recibe el apoyo de su madre; encuentra un espacio de confianza en el que puede ser quien realmente es.

Los otros varones de la serie web

El otro personaje varón homosexual mostrado en la historia de la primera temporada es Leo. Leo es otro chico del grupo de Joaquín y Daniel. De manera

similar, se siente bien con su identidad como varón. Incluso, él es el más sincero con su sexualidad. Él admite que es gay y no tiene ningún problema con eso. Físicamente, es el más grande del grupo; visualmente, impone cierta supremacía por sobre el resto de personajes masculinos que presenta la serie.

Es el sujeto que tiene más claro aquello que desea y no tiene problemas en aceptarse tal y como es. De manera similar a Joaquín y Daniel, es un chico que no tiene problemas con su grupo de pares: no es rechazado ni violentado.

Es, además, un sujeto de hacer. Al darse cuenta de las idas y venidas en la relación que tienen Daniel y Joaquín, él decide actuar. Se aproxima a Joaquín y le dice lo que siente por él; revela sus sentimientos y dice que va a intentar estar con él: «Tú me gustas, Joaquín. Pensé que te habías dado cuenta» (Chávez *et al.*, 2018b, 5:03-5:14).

Otros personajes varones que son importantes de destacar son Andy y Abel. Abel es el hermano mayor de Joaquín. En él, se pueden reconocer rasgos de lo que se considera una masculinidad más tradicional. Por ejemplo, es un muchacho que siempre está tratando de conquistar mujeres. Una de sus principales preocupaciones es satisfacer sus necesidades sexuales; para eso usa técnicas de conquista. Es muy seguro de sí mismo al actuar. A pesar de no haber estado mucho tiempo con su familia, regresa y se adapta velozmente, sin

importarle mucho lo que piensan y sienten su madre y su hermano. Como es un varón joven, es despreocupado, aunque esta situación varía un poco en la segunda temporada.

Abel, por otro lado, es sumamente comprensivo. Apoya a su hermano y trata de entender a su madre. Sabe que para ella es difícil aceptar la noticia de Joaquín, pero eso no implica que él lo tenga que rechazar. De esta manera, Abel es un varón que le dice a su hermano que lo quiere y por esa razón no tiene ningún problema con que sea homosexual.

Andy es un muchacho relajado, que todo el tiempo parece hablar sobre trivialidades. Le gustan el fútbol y los videojuegos. Es muy cercano a Daniel. Este sujeto masculino es el más comprensivo de todo el grupo de adolescentes que se muestran en la historia. Sabe de los sentimientos de Leo hacia Joaquín y por eso lo motiva a que inicien una relación de pareja. Luego, también sabe de la situación de Daniel y Joaquín, y los impulsa a estar juntos.

En un diálogo que Daniel mantiene con Andy, se revela uno de los deseos que Andy tiene como muchacho: «Ya va a llegar una flaca que te va a flechar de verdad... Ojalá a mí también me pase eso» (Chávez *et al.*, 2018a, 6:19-6:25). Él hace explícito ese deseo. Lo hace sin inhibiciones ni sorna. No es una situación para burlarse ni en la que demuestra debilidad; por el contrario, al ser algo que desea, lo muestra como

un personaje sin miedo de manifestar sus sentimientos. No actúa como el macho convencional que aspira a ser el sujeto duro (Kimmel, 1994/1997).

La serie, sin duda, promueve un espacio de tolerancia y trata de mostrar otra forma de representación de los varones adolescentes homosexuales, alejados del típico estereotipo creado en el imaginario occidental del sujeto afeminado.

Uno de los aspectos relevantes de la segunda temporada es que se decide incorporar a otros personajes homosexuales para mostrar otras formas de expresión de sujetos gays, a la vez que se enriquece la narrativa de la ficción.

En este caso, hay tres personajes destacados: Ítalo, Fabrizio y Alonso.

Ítalo es un compañero de clase de Joaquín. Es abierto en cuanto a su homosexualidad. Es sumamente comprensivo; escucha con atención todo lo que dicen sus amigos y amigas. Es solidario, pero tiene un pasado que lo atormenta. Básicamente, su conflicto es un antiguo novio, Paul, que lo acosa constantemente. Ante esta situación, Ítalo no sabe cómo reaccionar, pierde el equilibrio, se paraliza y no sabe cómo actuar:

«[Paul.—] Tú sabes lo que me hiciste.

[Ítalo (atemorizado).—] ¿Qué es lo que quieres?

[Paul.—] Escúchame: regresé por ti» (Chávez y Perona, 2019c, 36:23-36:43).

En cierta forma, el personaje sirve para visibilizar el caso de las personas gays que son víctimas de chantaje emocional y acoso por parte de sus parejas o exparejas. De forma similar a los otros personajes varones homosexuales, Ítalo es un joven que está construyendo su futuro. Al parecer, proviene de una familia de clase media, ya que estudia en una entidad privada. También podemos percibir eso porque, en una visita a su casa, se observa que es un espacio con diversas comodidades.

El otro personaje que destaca es Fabrizio, quien aparece como un interés sentimental/sexual de Joaquín. Fabrizio es un joven que parece misterioso. No se dice mucho de su vida, de las cosas que le gustan o sus expectativas de vida. Es un muchacho de pocas palabras que aprovecha su físico para conseguir parejas sexuales pasajeras. En algunos episodios, se puede ver que algunos de sus amigos gays le reclaman por su búsqueda insaciable de satisfacer sus deseos. Quizá esta característica posee una carga del estereotipo del sujeto gay que han identificado Arconada y Lomas (2003), aunque no está acompañado de una representación de un sujeto amanerado, afeminado o que acosa; por el contrario, Fabrizio es serio y gesticula poco.

Un tercer personaje gay que representa otra *performance* de identidad de género es Alonso. Alonso, a diferencia de Ítalo y

Fabrizio, tiene comportamientos que podrían considerarse afeminados en una perspectiva de género tradicional. A pesar de que podría entenderse al personaje como amanerado, no busca ser mujer: simplemente es la forma como Alonso se expresa y se interrelaciona con su entorno. Además, es un muchacho muy directo con lo que dice y también se burla de los otros. Podría considerarse que Alonso sirve como personaje para hacer más dinámica la trama de la serie, al mismo tiempo que permite presentar otra forma de ser un varón homosexual.

Algunos aspectos de la puesta en escena

En la primera temporada, existen elementos estéticos que contribuyen a profundizar la imagen de chicos homosexuales varones no estereotipados. Un claro ejemplo sería el uso de los colores en la puesta en escena. Por lo general, se suelen usar colores de tipo neutral y en tonalidades bajas. Predominan los colores fríos en la mayoría de los casos, también aludiendo al estado de ánimo de los personajes.

Para algunas situaciones de violencia o de aproximación sexual y sentimental de algunos personajes, apreciamos colores como los rojos, y otros de tipo cálido, como los marrones.

Otro color predominante en toda la historia es el blanco, en diversas tonalidades. Esto pareciera que le da un aspecto

de tranquilidad a la historia; transmite sensaciones de esperanza y aceptación. De esta forma, la puesta en escena contribuye a la contextualización de la historia y ayuda a establecer quiénes y cómo son los personajes (Cassano, 2010).

Un aspecto importante por considerar es que, en la primera temporada, se visualiza el poco dinero con el que se contó para desarrollar cada capítulo. La calidad del audio impide escuchar con claridad y limpieza todos los diálogos. Asimismo, muchos episodios destacan por la poca calidad de las imágenes.

A diferencia de la primera temporada, la segunda parte está desarrollada con un mayor cuidado técnico. Los diálogos y el sonido son limpios. Además, hay un trabajo más cuidadoso en la puesta en escena y la fotografía. La calidad de las imágenes no se distorsiona y hay un trabajo de caracterización de cada personaje.

Conclusiones y discusión

La serie peruana *¿Por qué no seguiste?* es un producto audiovisual que busca dar a conocer y visibilizar diversas identidades masculinas homosexuales, las cuales se desempeñan en un contexto en el que se ha normalizado la expresión de esta variedad. En ese sentido, los personajes son mostrados como sujetos que rompen o que no encajan con la representación estereotipada tradicional y negativa que han tenido que cargar los personajes gays.

Incluso aquellos personajes que podrían tener rasgos de comportamientos afeminados no aparecen como sujetos de burla, sino con el propósito de normalizar dichas formas de expresión.

Tampoco son esos gays que menciona Boze Hadleigh cuando se refiere a los distintos estereotipos que han cargado dichos personajes en su representación audiovisual. En esa lista, por ejemplo, se indica que los varones homosexuales han sido expuestos como extremadamente lujuriosos, sujetos que padecen enfermedades como el VIH, pervertidos sexuales, atormentados por no expresar su verdadera identidad o víctimas de chantajes (Hadleigh, 1996). Nada de eso se visualiza en la propuesta de la serie, pues se parte de un contexto en el que se ha normalizado la presencia de los jóvenes con una sexualidad distinta a lo heteronormado, lo cual contribuye a la presentación de diversas manifestaciones de masculinidades gays. Al mismo tiempo, son sujetos de hacer que buscan sus destinos y luchan por aquello que desean. Resaltan los personajes heterosexuales, quienes, en su mayoría, no juzgan a los varones homosexuales por su identidad de género.

En cierto sentido, son personajes gays cuya homosexualidad es autoafirmativa, tal como señalan los autores Becerra *et al.* (2018) en su investigación acerca de la representación audiovisual de personajes gays en el Perú. Esto quiere decir que son sujetos que no esconden su orienta-

ción sexual: en su contexto y grupo humano, los demás la conocen (Becerra *et al.*, 2018). También Joaquín, Daniel y los demás sujetos gays tienen una carga reivindicativa, ya que se desenvuelven libremente (Becerra *et al.*, 2018).

Desde algunas posturas, quizá los personajes observados en la serie web peruana podrían encasillarse como estereotipos de lo homonormativo. De acuerdo con Pau López Clavel, es posible que en algunos productos audiovisuales se presenten imágenes de sujetos gays en las que la homofobia está ausente o que, debido al modelo de personajes mostrados, se pueda caer en formas de homofobia dentro del colectivo LGTB (López Clavel, 2015). También puede considerarse que estos contenidos resulten conflictivos, ya que construyen a sus personajes e historias en torno a parámetros de personas autodefinidas según cuestiones culturales aceptadas en un marco heteronormado (López Clavel, 2015, p. 145).

En el mismo sentido, Antonio Martínez Pleguezuelos apunta que la homonormatividad, debido a factores como la globalización, viene imponiéndose en los medios de comunicación masivos, lo que podría afectar la representación de otras identidades que conforman la comunidad LGTB+, por lo cual considera necesario que se tenga una perspectiva autocrítica para no caer en lo que se busca imponer como lo correcto, lo adecuado o lo que está bien ante la mirada del sistema heterosexual (Martínez Pleguezuelos, 2021).

Si bien los autores se refieren a ámbitos de producción y contextos donde la representación gay alejada de prejuicios tiene una historia un poco más larga, como Estados Unidos o Europa, no deja de ser un asunto sobre el cual reflexionar y que puede ser motivo de un próximo estudio.

¿Por qué no seguiste? puede entenderse como un producto audiovisual distinto en el ámbito peruano, debido a su contenido y su plataforma de emisión. Su aporte al medio peruano y latinoamericano es su capacidad para representar diversas expresiones de la identidad gay en contextos ficcionales donde son normalizados.

Probablemente uno de los valores de la serie web es que las personas reconozcan, en los personajes que ven, en las historias que se narran, que hay otras maneras posibles de representación, en las que encontrarán un espacio en el que verán reflejadas sus realidades, su día a día.

Se debe hacer énfasis en que la serie recoge la representación, principalmente, de sujetos urbanos, de Lima y de clase media. A partir de eso, la ficción debería ser un punto de partida que motive a otros productores a exhibir ficciones que presenten la figura de varones homosexuales en entornos distantes de la capital peruana, de sectores menos favorecidos o en contextos andinos o de la selva del país. Del mismo modo, sería interesante poder evaluar en algún producto audiovisual

nacional el tratamiento que se brinde a personajes lésbicos, transexuales, transgéneros y no binarios.

Las redes sociales han sido esenciales para la exhibición de *¿Por qué no seguiste?* Si se compara la cantidad y frecuencia de personajes gais mostrados en la TV y el cine peruanos, podría decirse que las redes sociales permiten que estos sujetos puedan encontrar un espacio para contar sus historias sin estereotipos y sin finales trágicos, y en el que puedan ser protagonistas. Cabe mencionar que recientemente se lanzó la serie web *Recontra normal* (Medina-Vassallo, 2022), que cuenta con personajes protagonistas gais.

El aspecto de las redes sociales como un medio de exposición de este tipo de productos es relevante en el contexto peruano. Como bien indica un estudio llevado a cabo por CONCERTV, un 85 % de peruanos y peruanas navegan por internet entre lunes y viernes, y un 84 % lo hace los fines de semana. Asimismo, de estos, el 70 % visita alguna red social (Consejo Consultivo de Radio y Televisión, 2022). Esto quiere decir que las redes sociales son un espacio donde la exposición de contenidos con otras perspectivas podría contribuir a generar una mejor comprensión del otro, con efectos en el ámbito social.

Asimismo, de acuerdo con los hallazgos presentados, la producción de series web, tal y como menciona Willem (2011), puede representar, en el Perú, un lugar para

la producción de mensajes distintos, diversos, de grupos sociales históricamente excluidos. Probablemente el principal problema para el desarrollo de dichas narrativas sea el factor económico, el financiamiento. Un producto como el estudiado en el presente ensayo puede ser una excepción y no una regla. Sin duda, esta situación supone un reto para futuros realizadores que buscan un espacio para difundir contenidos contados desde otro enfoque, distinto al discriminatorio.

REFERENCIAS

- Arconada, M. Á. y Lomas, C. (2003). La construcción de la masculinidad en el lenguaje y en la publicidad. En C. Lomas (Ed.), *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales* (pp. 145-204). Paidós.
- Ardito, W. (2022, 21 de noviembre). *Discriminación: presencia de estereotipos en la televisión de señal abierta*. Consejo Consultivo de Radio y Televisión. <https://www.concortv.gob.pe/pre-sencia-de-estereotipos-en-la-televis-ion-de-senal-abierta/>
- Becerra, G., Cabrera, F. de M., Rivera, F., Vargas, B. y Zegarra, P. (2018). Del clóset a la pequeña pantalla, el rol homosexual en la época de la insensibilización de los medios reproductivos. En Universidad de Lima, Facultad de Comunicación (Ed.), *Concurso de Investigación en Comunicación: trabajos ganadores* (11.ª ed.; pp. 24-60). <https://repositorio.ulima.edu.pe/handle/20.500.12724/11070>
- Berzosa, M. (2017). *Youtubers y otras especies. El fenómeno que ha cambiado la manera de entender los contenidos audiovisuales*. Ariel.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género* (Trad. P. Soley-Beltran). Paidós. (Trabajo original publicado en 2004)
- Callirgos, J. C. (2003). Sobre héroes y batallas: los caminos de la identidad masculina. En C. Lomas (Ed.), *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales* (pp. 55-82). Paidós.
- Cassano, G. (2010). La dirección de arte o el trabajo con los espacios, las texturas y el color. En J. A. Dettleff, G. Cassano, R. M. Oliart y Q. Sertzen, *Introducción a la realización de ficción* (pp. 121-139). Departamento Académico de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Chávez, L. (Escritor), Perona, O. (Escritor y director) y Montes, M. (Directora). (2018a, 21 de enero). No fue casualidad (Temporada 1, Capítulo 3) [Episodio de serie de TV]. En V. Zelvaggio, E. Zuzunaga y D. Uehara (Productores), *¿Por qué no seguiste?* Colectivo 360; Ruido Rosa.
- Chávez, L. (Escritor), Perona, O. (Escritor y director) y Montes, M. (Directora). (2018b, 18 de febrero). Pensé que te habías dado cuenta (Temporada 1, Capítulo 6) [Episodio de serie de TV]. En V. Zelvaggio, E. Zuzunaga y D. Uehara (Productores), *¿Por qué no seguiste?* Colectivo 360; Ruido Rosa.
- Chávez, L. (Escritor), Perona, O. (Escritor y director) y Montes, M. (Directora). (2018c, 25 de febrero). Yo sé lo que quiero (Temporada 1, Capítulo 7) [Episodio de serie de TV]. En V. Zelvaggio, E. Zuzunaga y D. Uehara (Productores), *¿Por qué no seguiste?* Colectivo 360; Ruido Rosa.
- Chávez, L. (Escritor) y Perona, O. (Escritor y director). (2019a, 24 de junio). Somos un equipo (Temporada 2, Capítulo 6) [Episodio de serie de TV]. En V. Zelvaggio, E. Zuzunaga y D. Uehara (Productores), *¿Por qué no seguiste?* Colectivo 360; Ruido Rosa.

- Chávez, L. (Escritor) y Perona, O. (Escritor y director). (2019b, 15 de septiembre). ¿A qué le tienes miedo? (Temporada 2, Capítulo 11) [Episodio de serie de TV]. En V. Zelvaggio, E. Zuzunaga y D. Uehara (Productores), *¿Por qué no seguiste?* Colectivo 360; Ruido Rosa.
- Chávez, L. (Escritor) y Perona, O. (Escritor y director). (2019c, 23 de septiembre). Regresé por ti (Temporada 2, Capítulo 12) [Episodio de serie de TV]. En V. Zelvaggio, E. Zuzunaga y D. Uehara (Productores), *¿Por qué no seguiste?* Colectivo 360; Ruido Rosa.
- Chávez, L. (Escritor) y Perona, O. (Escritor y director). (2019d, 6 de octubre). Tú me cambiaste la vida (Temporada 2, Capítulo 13) [Episodio de serie de TV]. En V. Zelvaggio, E. Zuzunaga y D. Uehara (Productores), *¿Por qué no seguiste?* Colectivo 360; Ruido Rosa.
- Ciurlizza, C. (Director). (2009). *Sebastián* [Película]. Sarabona Productions.
- Connell, R. (2003). La organización social de la masculinidad. En C. Lomas (Ed.), *¿Todos los hombres son iguales? Identidades masculinas y cambios sociales* (pp. 31-54). Paidós.
- Consejo Consultivo de Radio y Televisión. (s. f.). *Nosotros*. <https://www.concortv.gob.pe/nosotros/>
- Consejo Consultivo de Radio y Televisión. (2022, diciembre). *Estudio cuantitativo sobre consumo radial y televisivo - Nacional*. <https://www.concortv.gob.pe/2022-estudio-sobre-consumo-televisivo-y-radial/>
- Cosme, C., Jaime, M., Merino, A. y Rosales, J. L. (2007). *La imagen in/decente. Diversidad sexual, prejuicio y discriminación en la prensa escrita peruana*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Delgado Aparicio, Á. (Director). (2009). *Retablo* [Película]. SIRI Producciones.
- Figari, C. (2010). El movimiento LGBT en América Latina: institucionalizaciones oblicuas. En A. Massetti, E. Villanueva y M. Gómez (Comps.), *Movilizaciones, protestas e identidades colectivas en la Argentina del bicentenario* (pp. 225-240). Nueva Trilce. <https://fundacionhenrydunant.org/images/stories/biblioteca/derechos-personas-lgtbi/El%20movimiento%20LGBT%20en%20Am%C3%A9rica%20Latina.%20institucionalizaciones%20oblicuas%20-%20Carlos%20Figari.pdf>
- Florit, S. L. (2022). Rompiendo esquemas LGTBQ+: el caso de Netflix. Análisis de los discursos LGTBQ+ de *Élite*, *La maldición de Hill House* y *Las escalofriantes aventuras de Sabrina*. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social «Disertaciones»*, 15(1), 1-27. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.10349>
- Fuentes-León, J. (Director). (2009). *Contracorriente* [Película]. El Calvo Films; Dynamo Producciones.
- Hadleigh, B. (1996). *Las películas de gays y de lesbianas. Estrellas, directores, personajes y críticos* (Trad. N. Pujols). Paidós.

- Kimmel, M. S. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina (Trad. O. Jiménez). En T. Valdés y J. Olavarría (Eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis* (pp. 49-62). Isis Internacional. (Trabajo original publicado en 1994)
- León, M. (Directora). (2019). *Canción sin nombre* [Película]. Bord Cadre Films; La Vida Misma Films; MGC; Torch Films.
- Lombardi, F. (Director). (2015). *Dos besos* [Película]. La Soga Producciones; Sobras.com Producciones.
- López Clavel, P. (2015). Tres debates sobre la homonormativización de las identidades gay y lesbiana. *Asparkia. Investigación feminista*, (26), 137-153. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1490/1559>
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2021). Traducción y medios de comunicación al trasluz de la homonormatividad. *Hikma. Revista de Traducción*, 20(2), 255-277. <https://journals.uco.es/hikma/article/view/13387/12553>
- Medina-Vassallo, R. (Productor ejecutivo). (2022). *Recontra normal* [Serie de TV]. Idea Original; Sonder Films. <https://www.youtube.com/c/Recontra-Normal>
- Mendieta Pérez, M. I. (2019). LGBTI: un recorrido por el cine peruano. *Ventana Indiscreta*, (22), 18-25. <https://doi.org/10.26439/vent.indiscreta2019.n022.4655>
- Ortega Matute, P. (Director). (2006). *El pecado* [Película]. Peru Movie EIRL; Fox Perú Producciones.
- Peña Zerpa, J. A. (2013). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón y Palabra*, 17(85), 22-60. <https://www.revista-razonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/398/431>
- ¿Por qué no seguiste? (s. f.). *Publicaciones* [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 26 de marzo de 2023 de https://www.facebook.com/PQNSWebSerie/?locale=es_LA
- PQNS: ¿Por qué no seguiste? [@pqnswebserie]. (s. f.). *Publicaciones* [Perfil de Instagram]. Instagram. Recuperado el 26 de marzo de 2023 de <https://www.instagram.com/pqnswebserie/?hl=es-la>
- Siri, L. (2008). Un análisis de YouTube como artefacto sociotécnico. *Diálogos de la comunicación*, (77).
- Willem, C. (Ed.). (2011). *Minorías en red. Medios y migración en Europa*. Universitat de Barcelona.
- Zelvaggio, V., Zuzunaga, E. y Uehara, D. (Productores). (2018-2019). *¿Por qué no seguiste?* [Serie de TV]. Colectivo 360; Ruido Rosa. <https://www.facebook.com/PQNSWebSerie?mibextid=ZbWKwL>

Autor correspondiente: Alonso Rafael Silva Montero
(alonsosilvamontero@gmail.com / asilvam@pucp.pe)

Roles de autor: Silva Montero, A. R.: conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición

Cómo citar este artículo: Silva Montero, A. R. (2023). La representación sin estereotipos de los varones homosexuales en las redes sociales. Caso *¿Por qué no seguiste? Conexión*, (19), 197-226. <https://doi.org/10.18800/conexion.202301.009>

Primera publicación: 16 de agosto de 2023
(<https://doi.org/10.18800/conexion.202301.009>)

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

CONEXIÓN

La revista *Conexión*, publicada desde el año 2012, es una iniciativa académica del Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) que tiene como objetivo fomentar la investigación y la publicación de manuscritos vinculados con las comunicaciones. La revista tiene periodicidad semestral; se publica en julio y diciembre. Los artículos son originales y se someten a un sistema de revisión por pares doble ciego antes de ser publicados. *Conexión* se encuentra en Dialnet, REDIB, DOAJ, MIAR, Journal TOCs, Google Scholar y Latindex. La revista se difunde en línea; se puede acceder al texto completo de los manuscritos de forma gratuita.

I. TIPO Y TEMAS DE ARTÍCULO

- 1.1. La revista *Conexión* recibe contribuciones que den cuenta de reflexiones académicas o hallazgos de investigación en el campo de las comunicaciones.
- 1.2. Los artículos deben ser inéditos y originales.
- 1.3. Los artículos se someten a una revisión por pares antes de ser publicados.
- 1.4. Los artículos pueden ser enviados en español, portugués o inglés. Serán publicados en su idioma original.

II. ESTRUCTURA Y FORMATO

- 2.1. El documento deberá presentarse en Microsoft Word, hoja tamaño A4, interlineado 1,5, tipo de letra Arial (tamaño 12 puntos).
- 2.2. Los artículos tendrán una extensión aproximada de 5000 palabras.
- 2.3. La estructura del artículo será la siguiente:
 - Título en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
 - Identificación del autor o los autores: grado académico, nombre completo, afiliación académica, país y correo electrónico
 - Breve CV del autor o los autores: entre cuatro y cinco líneas que den cuenta de sus actividades recientes, como publicaciones, congresos, temas de investigación en curso, entre otros
 - Resumen del artículo en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original) de una extensión máxima de 150 palabras
 - Palabras clave (máximo seis) en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
 - Cuerpo del artículo
 - Referencias bibliográficas

2.4. Tablas y figuras:

Las tablas y las figuras deben ser elaboradas con Office y pegadas en el lugar del texto que corresponda, precedidas de un título numerado que las ordene y seguidas de la referencia completa de la fuente. Además de incluirse en el Word, las imágenes y otros materiales gráficos deben enviarse aparte (siempre en la versión original de la aplicación utilizada: Photoshop, PowerPoint, Acrobat, Excel, etcétera). Las fotos y capturas deben ir en formato JPG o PNG y tener una resolución de 300 ppp (deben tener 200 kB como mínimo).

2.5. Bibliografía:

La bibliografía se ajustará a las normas APA (7.^a edición). Se pueden consultar en <https://apastyle.apa.org>.

III. INFORMACIÓN PARA EL ENVÍO

La contribución debe enviarse por correo electrónico a las siguientes direcciones:

conexion@pucp.pe
epasapera@pucp.pe

Dirección postal y teléfono:

Departamento Académico de Comunicaciones
Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universitaria, 1801, San Miguel, Lima 32, Perú
Teléfono: (511) 626-2000, anexo 5438

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Gustavo Cimadevilla. Profesor e investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina. Evaluador académico internacional en universidades e institutos de desarrollo. Coeditor de la *Revista Argentina de Comunicación* (Fadeccos).

Dr. Carlos Garatea. Profesor del Departamento de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciado en Derecho por la PUCP, obtuvo el máster en Lingüística Hispánica en El Colegio de México, donde siguió sus estudios de doctorado. Es editor de *Lexis*, revista de lingüística y literatura, y miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua.

Dra. María Cristina Gobbi. Actual coordinadora del Programa de Posgrado en Televisión Digital de la Universidad de São Paulo, en Bauru. Hace poco recibió el Premio Luiz Beltrão de Comunicación, el más importante de la especialidad en Brasil.

Dr. Jorge González Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]). Miembro del Consejo Consultivo del Seminario de Estudios de la Cultura, Conaculta. Es cofundador y gestor del Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario (Universidad Autónoma de Coahuila y UNAM).

Dr. Gabriel Kaplún. Investigador de la Universidad de la República (Udelar), de Montevideo, Uruguay. Especialista en Estudios Culturales. Es un conocido consultor en temas de comunicación educativa y organizacional. Participante activo en eventos internacionales, en los que siempre es requerido por su competencia académica.

Dra. María Cristina Mata. Directora del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Tiene a su cargo el Programa de Estudios sobre Comunicación y Ciudadanía, y la Especialización en Gestión y Producción de Medios Audiovisuales.

Dra. Marta Rizo (Universidad Autónoma de la Ciudad de México [UACM]). Licenciada, maestra y doctora en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Diplomada en Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (México).

Dr. Erick Torrico. Director del posgrado de Medios de la Universidad Andina Simón Bolívar. Preside la Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación (Aboic) y dirige el Observatorio Nacional de Medios.

Dr. Silvio Waisbord (George Washington University [GWU]). Profesor de Medios y Asuntos Públicos. Director asociado de la Escuela de Medios y Asuntos Públicos de la GWU. Tiene un doctorado en Sociología (Universidad de California, San Diego) y una licenciatura en Sociología (Universidad de Buenos Aires).



9 772305 746006