



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Leonas : construcciones disruptivas de la feminidad en la telenovela La leona

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Camila Bazán

Libertad Borda, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales



**Leonas: Construcciones disruptivas de la
feminidad en la telenovela *La leona***

Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado

Agosto 2017

Alumna: Camila Bazán

DNI: 36164932

Mail: camilabazanlopez@gmail.com

Teléfono: 1137707375

Tutora: Dra. Libertad Borda

Mail: libertadborda@gmail.com

Índice

Introducción	3
Consideraciones metodológicas: conformación del corpus y abordaje.....	5
Marco teórico	6
Estado del conocimiento sobre el tema	7
Recorrido de la investigación.....	11
Capítulo I: Estudios culturales y estudios de género	12
1.1 La perspectiva de género en el análisis de la cultura popular	12
1.2 La representación de la(s) mujer(es) en los medios	14
1.2.1 “Sujetas” pasivas vs. medios todopoderosos.....	14
1.2.2 Medios que codifican, mujeres que decodifican	16
1.3 Cultura popular y políticas culturales feministas.	18
1.4 El giro cultural de la crítica feminista	19
1.5 Conclusiones parciales	24
Capítulo II: De qué hablamos cuando hablamos de telenovela	25
2.1 ¿Por qué analizar una telenovela?	25
2.2 La telenovela argentina: melodrama rioplatense.....	29
2.3 Rasgos temáticos, retóricos y enunciativos de las telenovelas.....	35
2.4 Telenovela y transformación: un mismo género, distintos estilos	41
2.5 Conclusiones parciales	49
Capítulo III: El regreso de la heroína “protofeminista”	51
3.1 Sinopsis	51
3.2 Rompiendo moldes: representaciones disruptivas de la feminidad en <i>La leona</i>	52
3.2.1 Amor y sexualidad femenina.....	58
3.2.2 Maternidad normativa en jaque.....	63
3.2.3 Mujeres y violencias.....	67
3.2.4 Mujeres en el mundo laboral	86
Conclusiones	91
Bibliografía	97
Anexo	100

Introducción

En el marco de la elaboración de la tesina de grado de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, este trabajo de investigación se propone abordar las representaciones de la mujer construidas en la telenovela argentina *La Leona, de pasión, amor y lucha*, escrita por Pablo Lago y Susana Cardozo, emitida entre el 18 de enero y el 14 julio de 2016, inicialmente a las 22:00 horas, en Telefé. Fue producida por El Árbol, productora a cargo de Pablo Echarri y Martín Seefeld -que se disolvió al finalizar las grabaciones- y Telefé.

Este “auténtico y genuino culebrón popular argentino” como lo definen algunas críticas televisivas, fue protagonizado por Nancy Dupláa, que interpreta a María Leone, una obrera textil, madre soltera y jefa de hogar que mantiene a su familia y al mismo tiempo encabeza la lucha por los derechos de los trabajadores cuando comienza a ejecutarse el vaciamiento de Textil Liberman, la fábrica en la que en la que sus padres se conocieron y donde ella misma nació. Pablo Echarri compone el segundo personaje principal, Franco Uribe, quien llevará a cabo la quiebra fraudulenta de la textil por encargo de su millonario dueño Klaus Miller, que es también, sin saberlo, el padre de Franco. Una misión que implicará un conflicto aparentemente irremediable de intereses entre ambos protagonistas, pero no impedirá que surja entre ellos un amor y una pasión contra la que lucharán a lo largo de toda la emisión.

Resulta pertinente el análisis de esta ficción ya que, si bien no puede negarse la influencia de la matriz melodramática y sus convenciones genéricas en el diseño del relato, a diferencia de otras telenovelas, aquí se logró una construcción de lo femenino que se distancia del estereotipo de mujer característico del verosímil del género telenovela. Como sugiere su título, en *La Leona, de pasión, amor y lucha*, la gran mayoría de los personajes femeninos se destacan por su fortaleza, tenacidad y coraje a la hora de expresar su visión del mundo y hacer respetar sus derechos y deseos. Son mujeres independientes, que trabajan a la par de sus compañeros varones, que deciden libremente sobre sus cuerpos y que no se quedan esperando que un hombre aparezca para salvarlas, porque ellas se salvan solas.

El paradigma de ferocidad y potencia es sin duda la protagonista, María Leone, “la primera heroína de telenovela que es reprimida por la policía” (Borda y Lehkuniec, 2016). Ella es “la Leona” y como anticipa su apodo es una luchadora de carácter inquebrantable que no duda en enfrentar a quien sea para defender lo que considera justo, aún si esto significa entrar en conflicto con su pareja, parte de su familia o incluso con el poderoso Klaus Miller, el magnate dueño de Textil Liberman.

Estas innovaciones en los verosímiles del género fueron destacadas y elogiadas, por un lado, por la crítica televisiva, que dedicó una cantidad inusitada de artículos¹ a analizar tanto la construcción de un universo femenino casi feminista², como también a valorar la apuesta que significó otorgarle mayor preponderancia al conflicto gremial en la fábrica que a la historia de amor³. Por el otro, el 15 de septiembre de 2016 fue reconocida institucionalmente con el premio *Lola Mora*⁴ a la mejor ficción televisiva, un galardón orientado a celebrar los contenidos de radio, TV, prensa y medios digitales que transmiten una imagen positiva de las mujeres y promueven la modificación de los patrones socioculturales estereotipados de varones y mujeres en los medios de comunicación. Además, la calidad de la producción y de la composición actoral de *La leona* fue ratificada con nueve nominaciones a los premios *Martín Fierro 2017*, de las cuales ganó en las ternas de *Mejor Ficción Diaria*, *Actriz protagonista de ficción diaria/drama* (Nancy Dupláa), *Actor de reparto* (Miguel Ángel Solá) y *Revelación* (Andrea Rincón).

En un contexto histórico en el que la lucha por los derechos de las mujeres ha logrado posicionarse en las agendas pública y mediática ganando una visibilidad inédita desde hace tiempo, considero relevante analizar cómo un producto mediático de

¹ Borda y Lehkuniec (2016) señalan el caso del diario *La Nación* que publicó casi veinte artículos, en varios de los cuales se realizaba un análisis de la telenovela. También destacan el caso llamativo de *La izquierda Diario*, la publicación digital del Partido Socialista de los Trabajadores, que por lo general no dedica artículos a la crítica de espectáculos y en este caso publicó un total de ocho notas sobre *La leona*, incluyendo una entrevista con los autores.

² En la revista digital *Anfibia* se publicó un extenso artículo acerca de *La leona* llamado “Mujeres, sexo, trabajo y tevé” cuya autora, Florencia Angilletta, afirma que si bien la telenovela no “es” feminista, puede decirse que incorpora un código cultural feminista. Para consultar la nota completa ingresar en el siguiente link: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/mujeres-sexo-trabajo-y-teve/>

³ En una nota de Martín Fernández Cruz en el diario *La Nación* titulada “La Leona: balance de una gran novela” el autor celebra que se haya tomado el riesgo de no apostar por “fórmulas obvias” y afirma: “La historia de amor en un segundo plano fue una decisión interesante para una serie que ponía el eje en dos personajes bien distintos, que debían recorrer primero un camino personal antes de involucrarse afectivamente”. Se puede consultar la nota completa aquí: <http://www.lanacion.com.ar/1918717-la-leona-balance-de-una-gran-novela>

⁴ Se trata de un reconocimiento organizado desde el año 2000 por la Dirección General de la Mujer, que depende del Ministerio de Hábitat y Desarrollo Humano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

consumo masivo como una telenovela representa a las mujeres y genera, como en este caso, una ruptura en el universo de lo *decible* sobre y por ellas en las ficciones melodramáticas argentinas modernas. Más aun considerando que la apelación a la emoción del melodrama convierte a las telenovelas en escuelas de identificación, de sentimientos, modales y valores, es decir, en vehículos privilegiados para la construcción imaginaria de deseos, aspiraciones e intereses de las audiencias, y a la vez de regulación y control de los mismos (Mazziotti, 2002).

Consideraciones metodológicas: conformación del corpus y abordaje

El corpus de análisis se compone de los 116 capítulos que hacen a la totalidad de esta telenovela, con una duración promedio de cuarenta y cinco minutos cada uno, los cuales fueron grabados todos durante el año 2015 y luego emitidos en el primer semestre del año 2016. Se realizó un relevamiento de los diálogos considerados más relevantes, que serán citados en el desarrollo del análisis haciendo referencia a continuación al capítulo correspondiente del que fue extraído cada intercambio. Además se introdujeron de forma intercalada al análisis imágenes de algunas escenas a modo ilustrativo que funcionen para el lector como un soporte visual de las descripciones.

Para lograr un análisis acabado de la representación de la mujer en *La leona* se definieron algunos objetivos específicos que buscan orientar el trabajo de investigación. Estos son: 1) Identificar los roles que cumplen los personajes femeninos en los diferentes espacios sociales que habitan (hogar, trabajo, pareja, maternidad); 2) Dar cuenta de cómo se desarrollan las relaciones de poder entre las mujeres y los varones en la ficción; 3) Observar la forma en que se tematizan los diferentes tipos de violencias que afectan a las mujeres; 4) Analizar los elementos discursivos puestos en juego en los diálogos que protagonizan las mujeres de la telenovela; e 5) Indagar en los alcances potenciales de esta apertura en las posibilidades de representación de la mujer en las ficciones melodramáticas argentinas.

La metodología de trabajo implementada se inscribe en la perspectiva de análisis crítico del discurso, un tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia el modo en que los abusos de poder y la desigualdad son reproducidos, y a veces combatidos, por los textos en un determinado contexto social y político (Van Dijk, 1999).

Además, el análisis se apoya en la teoría del discurso elaborada por Marc Angenot (2010), que lo define como “los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo *decible* -lo narrable y opinable- y aseguran la división del trabajo discursivo” (Angenot, 2010: 21). Según el autor, estas reglas constituyen una determinada hegemonía discursiva que regula las distintas prácticas significantes de un momento histórico determinado, estipula un “aceptable discursivo” de cada época y las formas tolerables de tratarlo. Al mismo tiempo establece distintas jerarquías de grados y formas de legitimidad de los discursos (Angenot, 2010).

Por lo tanto, el análisis de *La leona* intenta dar cuenta de un discurso que en muchos aspectos promueve la ruptura con ciertos patrones socioculturales estereotipados sobre varones y mujeres que van en contra de la consolidación de una sociedad más igualitaria. Podemos decir, siguiendo a Angenot, que se trata de un texto que “habla” de su tiempo, que nos da la pauta de la configuración de un cierto universo de lo *decible* en relación con las construcciones de la feminidad en un momento histórico-social determinado. Si consideramos, como el autor, que la hegemonía discursiva fija legitimidades a la vez que construye un “sujeto-norma”, vale la pena detenernos en la representación de la mujer en una telenovela como *La leona*, sobre todo teniendo en cuenta que se trata del género ficcional más importante de la televisión en América Latina.

Marco teórico

El análisis de la temática que aborda esta tesina está atravesado por el campo de los Estudios Culturales, que entiende a la cultura popular como un espacio de lucha entre grupos dominantes y subordinados por la imposición de un sentido. Se tendrán en cuenta los aportes realizados a esta disciplina por distintas académicas de los estudios de género, que a través de sus investigaciones dan cuenta, por un lado, del largo camino recorrido para que la perspectiva de género se consolide como un enfoque válido de análisis de la cultura popular⁵; y por otro, analizan las formas en que fue cambiando a lo largo del tiempo la problematización de la relación entre las mujeres y los medios de

⁵ Para profundizar sobre este recorrido consultar el artículo de Isabel González Díaz “Mujeres que ‘interrumpen’ procesos: las primeras antologías feministas en los Estudios Culturales” (2009) en el que presenta las primeras antologías feministas publicadas por el *Center for Contemporary Cultural Studies* que buscaban llamar la atención sobre la importancia de la dimensión cultural de la desigualdad de género y del poder patriarcal.

comunicación masivos.

De Joanne Hollows (2000) retomamos su trabajo en el que rescata las conceptualizaciones elaboradas por Stuart Hall sobre la cultura popular y analiza su utilidad para pensar el rol del feminismo en este campo de estudios. Al mismo tiempo, son centrales los aportes de Angela McRobbie (1998) y Nelly Richard (2009), que hablan de la construcción de una “feminidad normativa” que la crítica feminista debe cuestionar a fin de desnaturalizar la idea de una “identidad originaria” con asignaciones de género preestablecidas para mujeres y varones y así poder ampliar las representaciones posibles de la feminidad.

Por otro lado, por el tipo de objeto de estudio a investigar, fue necesario incorporar una segunda dimensión teórica compuesta por bibliografía dedicada al género telenovela, en la que se introducen sus principales características, se definen aquellos rasgos recurrentes que forman las invariantes del género y se da cuenta de los cambios estilísticos experimentados por esta matriz cultural a través del tiempo. Se destacan los trabajos de Nora Mazziotti (1995; 1996; 2002), una de las referentes locales más importantes en el análisis de la telenovela, que aborda en sus textos el surgimiento del melodrama como “hipergénero” a la vez que analiza las particularidades de la telenovela argentina y sus constantes cambios desde sus inicios hasta la actualidad.

También son centrales los aportes de Oscar Steimberg (1994), que elabora una de las primeras clasificaciones estilísticas del género telenovela; de Gustavo Aprea y Rolando Martínez Mendoza (1996), que definen a la telenovela como una historia de amor heterosexual que, luego de superar infinitos obstáculos, logra el final feliz: la unión por vía del matrimonio religioso; y la actualización de la clasificación estilística desarrollada por María Victoria Bourdieu (2009), que señala la constitución de un nuevo estilo de telenovelas en los últimos diez años.

Estado del conocimiento sobre el tema

Como antecedentes de esta tesina se reconoce la bibliografía sobre el género telenovela que se desarrolla ampliamente en el segundo capítulo y que, por lo tanto, no será profundizada en este apartado. Es necesario destacar, sin embargo, el texto de Nora Mazziotti “Monjas e indios, picardía y comedia: dos modelos en las telenovelas

argentinas en la década del 90” (1996), como antecedente del análisis textual de telenovelas con énfasis en la construcción de la figura femenina. Aquí Mazziotti analiza el comportamiento “profeminista” de las heroínas de las telenovelas de los años noventa y observa cómo este modelo se distancia de la ingenuidad y sumisión que caracterizaba a las protagonistas femeninas de los melodramas tradicionales, aunque esta rebeldía no vaya más allá de una actitud verbal.

A su vez, es necesario mencionar algunos trabajos que toman como objeto de estudio la telenovela *Antonella* (Torres, 1992), por ser un caso en el que las novedades estilísticas que aparecen en el texto ponen en cuestión los propios límites del género. Marita Soto y Mónica Kirchheimer en “Los cuerpos de Antonella” (1996) analizan las formas en que la narración de la historia comienza a pasar por el cuerpo, que deja de ser solamente el soporte del parlamento de los personajes como ocurría en los estilos primitivo y moderno⁶. Por ejemplo, hablan de la oposición entre cuerpos asexuados y cuerpos sexuados en relación con la división de cuerpos virtuosos y no virtuosos y sostienen que, aunque se trate de una telenovela en la que el sexo es un tema muy conversado, las innovaciones temáticas sobre la vida sexual están del lado de los villanos y los personajes secundarios, nunca de la heroína.

Otro de los trabajos dedicados al análisis textual de *Antonella* es el texto de Ana Lía Monfazani “*Antonella*: una Eva y dos lecturas (al menos)” (1996), en el que trata de describir la escena enunciativa que construye esa telenovela. La autora señala que se construyen al menos dos clases de enunciación: una relacionada con el conocimiento de las leyes del género y otra que las telenovelas no construyen tradicionalmente y que se encuentra relacionada con el placer por las novedades temáticas y retóricas que aparecen en *Antonella* con cierta autonomía con respecto a la historia estructurante de base.

Asimismo, es otro antecedente el trabajo de María Victoria Bourdieu “Nuevos estilos en la telenovela argentina. Justicia, ética y protagonismo masculino” (2009), ya que plantea la conformación de un nuevo estilo de telenovelas caracterizado por el avance del verosímil social sobre el de género, la construcción de personajes racionales, el plot del héroe justiciero y la idea de la maldad como un flagelo para la sociedad toda.

⁶ Corresponde a la clasificación estilística elaborada por Oscar Steimberg (1994) que divide a las telenovelas elaboradas hasta los años noventa en tres tipos de estilos: primitivo, moderno y neobarroco.

Será útil esta caracterización para marcar las continuidades y las rupturas que presenta *La leona* en relación con este nuevo estilo.

Por su cercanía temporal, no existe una gran cantidad de trabajos académicos dedicados específicamente a *La leona*. Sin embargo, la temática de la representación de la mujer en ficciones televisivas ha sido elegida como eje analítico en más de una ocasión. De las cinco tesinas que plantean este tema de investigación solo fue posible consultar tres, dado que las otras dos no se encuentran disponibles ni en el archivo físico ni en el digital de la Dirección de la Carrera⁷.

Sassin Piris en su tesina de grado “*Muñeca brava: Telenovela y figuras femeninas*” (2000) se propone analizar las matrices de sentido de ésta telenovela tomando como centro “lo femenino” a partir de la descripción de sus personajes. Su objetivo es determinar la presencia de lo que ella denomina “discurso femenino” en las interacciones entre los personajes, sus discursos y sus decisiones en la trama. Va a afirmar que la representación de la mujer en *Muñeca Brava* es similar al modelo de las heroínas interpretadas por Andrea del Boca, caracterizadas por una impronta más desfachatada e independiente de los mandatos masculinos. Sin embargo, Piris sostiene que sus decisiones, deseos e ideas encajan con la idiosincrasia que perpetúa el modelo del hombre como centro y la concepción de la realización femenina a través del matrimonio. Por lo que la telenovela evita plantear una problematización real de las atribuciones de género que la tradición televisiva ha designado para las mujeres.

En la misma línea, la tesina de Karina Feler y María Paula San Miguel titulada “Apertura de la telenovela hacia nuevas estructuras. La transformación de las heroínas” (2001), compara las protagonistas de cinco telenovelas emitidas en la década del noventa y afirma la existencia de una evolución del modo de actuar de las heroínas respecto de sus antecesoras. Según las autoras, el modelo de la heroína tradicional, pasiva, que espera el amor, lo sufre, es ingenua, fácilmente dominada por los villanos y con una capacidad de reacción lenta, es desplazado a partir de la renovación de la estructura narrativa y de los temas abordados por las telenovelas de la década de los noventa, dando paso a las heroínas “no convencionales”: mujeres autosuficientes,

⁷ Las tesinas que no pudieron ser consultadas son: “Princesa o las variaciones textuales del melodrama en los tiempos de cambio”. Autora: Diana Mikotowski. Tutora: Nora Mazziotti. Año 1994, N° tesina de 146; y “La heroína: arte y parte del relato de telenovela. De los usos y apropiaciones del género”. Autoras: Eleonora Aizemberg y Ma. Luciana Vázquez. Tutora: A Vacchieri. Año 1996. N° tesina 317.

luchadoras, independientes de la figura masculina, que se juegan por lo que sienten y que incluso en algunos casos carecen de belleza física.

Por otro lado, Lucía Alfonso en su tesina “Sin apuro”. La representación de la mujer independiente en *Sex and the city*” (2014), indaga en la construcción de un nuevo tipo de mujer “independiente” en esa serie televisiva. Según Alfonso, este modelo viene a romper con un estereotipo femenino tradicional aún arraigado en el imaginario social, ya que pone en pantalla a mujeres que priorizan su vida profesional, viven una sexualidad agitada y desprejuiciada y no sueñan con tener hijos. Estos elementos hacen a la construcción del concepto de “independencia femenina”, que según Alfonso está determinado por la falta de compromiso matrimonial, lo que resulta en una valoración positiva de la soltería en esta ficción.

Por último, uno de los pocos antecedentes académicos que analizan específicamente a *La leona* es la ponencia de Libertad Borda y Ramiro Lehkuniec “Matrices culturales y telenovela: *La leona* y *Los ricos no piden permiso*” (2016), que plantea un análisis comparativo de esas dos ficciones en el que busca desentrañar como se combinan en cada caso las invariantes del género con un verosímil social que va marcando sus límites. Los autores contrastan la forma en que ambas telenovelas representan los conflictos de clase, la referencia (o no) a temas de la realidad político-social argentina y el tipo de obstáculos que deben atravesar las parejas para lograr su unión, entre otros aspectos.

Además, los autores destacan como un punto interesante las innovaciones que presenta el desenlace de *La leona*, ya que si bien los “buenos” disfrutan del triunfo del amor y de la lucha y los partidarios del “mal” son castigados por sus actos, algunos elementos evidencian cierta adaptación de la “economía moral” de Peter Brooks. En esta telenovela algunos personajes que merecían su final feliz no lo obtienen o ciertos conflictos de pareja que dificultan la unión finalmente resultan irresolubles y hacen que el amor no triunfe⁸.

⁸ Borda y Lehkuniec citan algunos casos particulares, como el fracaso del plan de venganza de Franco Uribe, el legítimo heredero de la fábrica a manos de los trabajadores que consiguen que se vote la expropiación en el Congreso, la muerte de Betty Pardo a causa del cáncer “aunque se merecía ser feliz al lado de Bernardo, su eterno enamorado”, Eugenia no es castigada por abortar en secreto e incluso vuelve a quedar embarazada junto a Rodrigo y el amor entre Brian y Abril debe terminarse luego de enterarse que son tío y sobrina ya que “no hay ningún secreto de filiación que pueda salvarlos en el último momento” (Borda y Lehkuniec, 2016).

Recorrido de la investigación

La investigación se divide en tres capítulos que separan los apartados teóricos del análisis del corpus. En el primer capítulo se hace un recorrido por bibliografía que aborda el ingreso de los estudios de género al campo de los Estudios Culturales, cómo interviene la perspectiva de género en el análisis de la cultura popular y las formas en que fue cambiando el abordaje académico de la relación entre las mujeres y los productos mass-mediáticos.

El segundo capítulo se sumerge en el universo de la telenovela: se hace referencia a las principales definiciones del género, se describen los distintos estilos conformados a lo largo del tiempo a nivel local y se señalan las características distintivas de las producciones nacionales. Además se intenta justificar la relevancia del análisis de un objeto de estudio como el elegido.

En el tercer y último capítulo está dedicado al análisis de la representación de la mujer en la telenovela *La leona* a partir de cuatro ejes analíticos que definen las zonas temáticas en las que hace foco este trabajo: 1) Amor y sexualidad femenina; 2) Maternidad normativa en jaque; 3) Mujeres y violencias; y 4) Mujeres en el mundo laboral.

En el apartado final se presentan las conclusiones de la investigación con el objetivo de repasar los principales postulados que se desprenden del análisis luego de poner en relación el corpus y el marco teórico. Asimismo se planteará el interrogante sobre la posibilidad de conformación de un nuevo momento estilístico fundado a partir de la emisión de *La leona* y se la compara muy brevemente con las ficciones estrenadas en el último año y medio.

Capítulo I

Estudios culturales y estudios de género

1.1 La perspectiva de género en el análisis de la cultura popular

Para lograr que en la actualidad se acepte con naturalidad el hecho de que no es posible entender una sociedad y su cultura, los cambios sociales que se van produciendo, sin analizar las relaciones de género que se establecen dentro de la misma, fueron necesarios años de lucha y esfuerzo del feminismo para abrirse paso en el campo de los Estudios Culturales⁹.

Uno de los grandes aportes del Centro de Birmingham al mundo académico fue su gran interés por incluir los productos de la “cultura popular” como un objeto de análisis, otorgándole la misma legitimidad para ser considerados como objeto de investigación que los productos de la llamada “alta-cultura”. Otra innovación tiene que ver con su enfoque interdisciplinar que incluye análisis y reflexiones de campos como la sociología, la teoría literaria o la antropología cultural. Para los Estudios Culturales, el estudio de la cultura iba más allá del análisis del contenido de la producción cultural material, buscando describir los procesos discursivos mediante los cuales se forma y se da significado tanto a los objetos como a las identidades.

Sin embargo, no fue hasta 1974 que se constituyó un Grupo de Estudios de la Mujer dentro del Centro de Birmingham gracias al apoyo del Movimiento de Liberación de la Mujer (*Women Liberation Movement*) y a la llegada de más investigadoras que se interesaban por trabajar sobre mujeres. Según explica Isabel González Díaz en *Mujeres Culturales* (2009), hasta esa fecha sólo dos o tres mujeres formaban parte del Centro, frente a unos veinte hombres. El grupo se formó motivado por intentar entender la falta de interés de los académicos por las mujeres como objeto de estudio. Uno de los primeros proyectos que ocupó al grupo en 1974 fue el de examinar las imágenes de las mujeres en los medios de comunicación, cuyos resultados provocaron que se tomara la decisión de intentar desarrollar un análisis marxista-feminista de la subordinación de las

⁹ El campo de investigación multidisciplinario que conocemos como Estudios Culturales debe su nombre al *Centre for Contemporary Cultural Studies*, fundado por Richard Hoggart en la universidad británica de Birmingham en el año 1964. (González Díaz, 2009).

mujeres (González Díaz, 2009).

González Díaz analiza las dos antologías de Estudios Culturales producidas por el Grupo de Estudios de la Mujer de Birmingham. La primera, publicada en 1978, fue llamada *Women Take K u u w g < " C u r g e Subor!dinqtilon"* y *Yecogig nueva* recogió nuevos ensayos centrados exclusivamente en los estudios de la mujer. En esta publicación, explica la autora, las investigadoras afirman que la razón inicial que las llevó a embarcarse en el proyecto era fundamental: la ausencia de una preocupación visible del *Centre for Contemporary Cultural Studies* por los temas feministas. La antología destaca en su introducción los resultados más positivos, como conseguir que el feminismo fuera más aceptado dentro del Departamento y la experiencia de politización en que se convirtió el trabajo editorial para los que compusieron el grupo. González Díaz cita un fragmento de la publicación:

Una de las cosas que queremos de los Estudios de la Mujer es que contribuya a hacer un análisis feminista de ‘cómo están las cosas’ –crítica de discursos existentes, descubrimiento de nuevo material y nuevos cuestionamientos y desarrollo de una aproximación teórica a la subordinación de las mujeres bajo el capitalismo (González Díaz, 2009: 430).

La segunda antología fue publicada en 1991 y se llamó *Off-Center: Feminism and Cultural Studies*. Sus autoras la presentaron como una sucesora de *Women Take Issue* y afirmaron que la publicación fue producida con el compromiso de demostrar la utilidad de combinar los puntos de vista de los estudios culturales y el feminismo. Asimismo, se plantea la necesidad de clarificar qué se debe entender por análisis feminista de la cultura, para poder disponer de términos que ayuden a hacer ese análisis centrándose en el poder patriarcal y dilucidando cómo enfrentarse a él. González Díaz retoma el objetivo planteado por las editoras en esta antología, que tenía que ver con vincular feminismo y estudios culturales, dar cuenta de la importancia que dentro de la teoría y la política feministas tienen las cuestiones sobre las dimensiones culturales de la desigualdad de género y del poder patriarcal.

Ellas se esfuerzan por demostrar en esta introducción que existen dos maneras de explorar cuál es esa importancia: una es investigar el papel que juega la cultura en la reproducción de la desigualdad de género, y la otra es preguntarse de qué manera un análisis de género puede contribuir a comprender la cultura (González Díaz, 2009: 436).

Cabe destacar que una de las tres secciones de la antología, titulada “Representación e Identidad” está compuesta de distintos ensayos que analizan la

cultura popular y la representación e identidad, con un giro hacia el tema del consumo y la recepción cultural y el primero de los ensayos trata sobre la audiencia de los melodramas y el género.

1.2 La representación de la(s) mujer(es) en los medios

1.2.1 “Sujetas” pasivas vs. medios todopoderosos

Joanne Hollows en *Feminismo, estudios culturales y cultura popular* (2000) describe las vías por las cuales la investigación de la cultura popular entró en la vida académica. En primer lugar nombra al debate sobre las “imágenes de la mujer”, que generó hacia mediados de los años setenta una serie de investigaciones sobre cómo se representaba a hombres y mujeres en los medios de comunicación y los efectos que esto producía en la audiencia. El debate estuvo influenciado por los modelos de análisis comunicacional dominantes de la época, que estudiaban el “contenido” de la producción mediática y los “efectos” de sus mensajes. Claudia Nora Laudano en *Mujeres y medios de comunicación: reflexiones feministas en torno a diferentes paradigmas de investigación* llama a este enfoque *determinista*, porque adjudica a los medios una capacidad inexorable de imposición de sentidos sobre los/las consumidores, que se traduce en un determinismo sobre la recepción/consumo de esos mensajes y concibe a los medios como instituciones todopoderosas de (re)producción, aislados de otras prácticas e instituciones culturales generadoras de sentidos (Laudano, 2010: 44). Esta perspectiva, dice la autora, generó estudios simplistas y esquemáticos acerca de la construcción de la feminidad regulada en diferentes soportes y formatos mediáticos, según los cuales prácticamente todo lo producido por los medios contribuía a la opresión de mujeres y jóvenes, que no obtenían ningún placer ni satisfacción al consumir estos productos. Hollows explica que la adopción de este paradigma llevó a que algunas investigaciones¹⁰ llegaran a conclusiones similares en las que se concluía que los medios de comunicación eran aún más sexistas que la sociedad y “representaban mal” la realidad; y que aquellos productos culturales que presentaban imágenes estereotipadas de la mujer les enseñaban a su audiencia a dirigir sus intereses hacia la casa y el hogar. La forma de rebatir esta situación sería, siguiendo esta lógica, reemplazar las imágenes “negativas” por imágenes “positivas” de mujeres trabajadoras

¹⁰ La autora cita en primer lugar la investigación de Betty Friedan, *La mística femenina* (1963), y luego retoma algunas conclusiones del trabajo de Gaye Tuchman, *Haciendo noticia: estudio sobre la construcción de la realidad* (1978).

en los medios. Las investigaciones de este tipo, señala Hollows, recibieron críticas en torno a tres temas principales: la relación entre los medios y la realidad, los problemas con el análisis de los contenidos y los problemas con el análisis de los efectos.

En primer lugar, la relación entre los medios y la realidad según este paradigma de investigación se basa en la idea de que las imágenes mediáticas son o deberían ser un reflejo de la sociedad, y que en el caso de las mujeres, éstas estaban mal representadas por una imagen que no se correspondía con los cambios sociales “reales”. Para la autora, esto implica algunos problemas, ya que suponer que los medios representan mujeres “reales” significa que existe un acuerdo sobre qué constituye exactamente un modelo “real” de feminidad y que los medios son capaces de mostrarlas tal cual como son. Al mismo tiempo, estas investigaciones asumen lo que significa ser hombre o mujer es simple, auto-evidente, invariable y deja de lado otras variables que participan en la construcción de las identidades de género (como la raza o la clase). Los medios de comunicación, entonces:

[...] no representan bien o mal identidades genéricas sino que trabajan para construir y estructurar el significado del género. Las formas mediáticas participan en la construcción de qué significa ser mujer en un contexto histórico y geográfico concreto, con significados que son a menudo contradictorios y discutidos (Hollows, 2000: 18).

En segundo lugar, en cuanto a los problemas con el análisis de los contenidos, las investigaciones de las imágenes de la mujer se centraban en “qué mostraban los medios” más que en “cómo lo mostraban”, es decir, midiendo el contenido de los medios a partir de aislar las características de los textos que se quiere medir en una selección de textos mediáticos. Por ejemplo, contar la cantidad de veces que aparecen hombres y mujeres trabajando fuera del hogar para determinar si el número de mujeres trabajadoras refleja lo que ocurre en la “realidad”. El problema en este caso, explica Hollows, es considerar a todas las mujeres como una categoría homogénea, por lo que un análisis de este tipo no será útil para analizar las diferencias entre cómo se representa a diferentes tipo de hombres y mujeres. Además de que se presupone que los textos son “transparentes” y no están sujetos a diferentes interpretaciones, esta perspectiva ignora cómo se organiza el significado dentro del texto, sacando los significados de las imágenes de su contexto de aparición y del contexto cultural en que se producen y se

consumen (Hollows, 2000: 19)¹¹.

El tercer problema tiene que ver con que este paradigma de investigación asume que los mensajes mediáticos tienen un efecto directo sobre sus audiencias. “Al intentar medir los cambios en el comportamiento y las actitudes de las audiencias expuestas a tipos particulares de material, este tipo de investigación llega a conclusiones como que ‘ver mucha televisión lleva al público [...] a creer en roles sexuales tradicionales’” (Hollows, 2000: 19). Para la autora, esto implica ignorar el hecho de que todos los textos son polisémicos, por lo que, si bien un texto puede tener, en palabras de Stuart Hall (1980), una “lectura preferente”, no implica que sea decodificado de la misma manera por toda la audiencia. Por lo tanto, ni los textos son todo poderosos ni las audiencias son totalmente pasivas. Hollows afirma que es necesario considerar cómo el significado de un texto se construye de manera diferente según los discursos (conocimientos, prejuicios, resistencias) que la lectura aporta al texto.

1.2.2 Medios que codifican, mujeres que decodifican

En torno a este último razonamiento es que se organizan los debates sobre la mujer y los medios desde principios de la década del ochenta, momento en el que comenzó a problematizarse la relación entre textos y prácticas de recepción/consumo, y se produjo un desplazamiento desde la noción de “poder textual” hacia una valoración de las estrategias de decodificación de las audiencias. Laudano explica cómo este nuevo enfoque derivó en la investigación empírica de los contextos y las prácticas de recepción, que reveló que lejos de ser predeterminado, el significado de un texto está abierto a las complejas y contradictorias lecturas e identificaciones que las/os sujetos realizan desde el polo del consumo, y que también se construye según a los diferentes momentos y en relación con otras prácticas culturales. Estos estudios, afirma la autora, provocaron un giro considerable en la investigación comunicacional, ya que pusieron de manifiesto el hecho de que las “sujetas” participan de un proceso en doble sentido: son “engendradas” por los textos que establecen significaciones de género preferentes, y al mismo tiempo producen ellas mismas significaciones en la vida cotidiana que

¹¹ Hollows utiliza como ejemplo de esta problemática una serie de anuncios en el Reino Unido para un limpiador doméstico que presentó al miembro masculino de la pareja en una serie de tareas domésticas. Si esto se incluyera dentro del análisis de contenido podría significar un progreso, pero esta conclusión ignoraría que el anuncio en realidad confirma la cualidad de excepcionalidad de la implicación del hombre en la limpieza del hogar, ya que se trata de un favor que el protagonista está haciéndole a su esposa para quedar bien con ella, confirmando el preconcepto de que es normal para las mujeres encargarse de las tareas del hogar.

desbordan esas definiciones de género (Laudano, 2010: 45).

La investigación *Reading the Romance* (1984), de Janice Radway, es un ejemplo de este nuevo paradigma y se dedicó a analizar las prácticas de consumo de la novela romántica en un grupo de mujeres estadounidenses. Los resultados dan cuenta de que el acto de lectura, lejos de enclaustrarlas en los hogares a través de las típicas expectativas de sujeción femenina, era vivido por ellas como un acto “combatiivo y compensatorio” porque: les daba la posibilidad de rechazar el rol social determinado para ellas en la institución del matrimonio, corriendo a un segundo plano, al menos durante el momento de la lectura, las necesidades de los otros miembros de la familia; y les permitía centrarse en sí mismas y sus intereses, normalmente identificados por los intereses de otros (Radway, 1984). En definitiva, “la lectura de novelas románticas canaliza las necesidades insatisfechas por las instituciones patriarcales y las costumbres” (Radway, 1984: 142). Sin embargo, a pesar del carácter de protesta que reviste la lectura de este tipo de novelas, la autora también señala sus rasgos contradictorios, como que este tipo de lecturas se limita a darle a la lectora una estrategia para hacer más confortable su día a día sin un cambio sustancial de su estructura.¹² Para la autora “la novela romántica continúa justificando la situación social de la mujer que la ha llevado a ese descontento que, a la vez, es la fuente de su deseo por leer novela rosa” (Radway, 1991: 147), aunque de ninguna manera considera que exista evidencia suficiente para afirmar que este tipo de ficción sea un factor activo en el mantenimiento del estatus quo ideológico porque reconcilia a la mujer con la sociedad patriarcal y la integra en sus instituciones. De todos modos, para Radway es importante reconocer que las escritoras de novelas románticas comenzaron a poner en cuestión los estereotipos sexuales tradicionales de hombres y mujeres, explorando la aceptación de héroes y heroínas que desafían los valores de los machos y hacen nuevas sugerencias sobre las posibilidades de representación femeninas.

¹² Dice Radway que al final del proceso de lectura de las novelas románticas se genera un estado “utópico” en el que los hombres no son crueles ni indiferentes -y en caso de serlo, esos sentimientos están justificados por ser originados por el amor-, ni preocupados por el mundo externo, ni celosos de sus fuertes sentimientos por una mujer. Y en el que las mujeres no ven comprometida ni su autonomía ni su autoconfianza por la protección y la seguridad del matrimonio tradicional (Radway, 1991: 146).

1.3 Cultura popular y políticas culturales feministas

Por otro lado, Hollows analiza las diferentes políticas culturales feministas que se desprenden de las definiciones de cultura popular que expone Stuart Hall. Es interesante hacer hincapié en que, como dice la autora, las políticas culturales feministas asociadas con las definiciones de cultura popular como cultura de masas o como cultura folklórica¹³ suelen aparecer con un sesgo de clase que imposibilita una experiencia o estética de género comunes. En el primer caso, genera razonamientos que llevan a distinguir entre una cultura popular y de masas patriarcal “mala” frente a una cultura de vanguardia feminista. Ejemplos de esta distinción, dice Hollows, son algunas formas de cinematografía y crítica fílmica¹⁴. El problema es que este cine vanguardista es que, por sus características estéticas y retóricas, “está condenado a permanecer marginal porque su atractivo no se basa tanto en el reconocimiento de experiencias y competencias de género como en la posesión de códigos y competencias culturales que son el producto de una posición de clase privilegiada” (Hollows, 2000: 23). En el segundo caso, lo que Hollows llama el “feminismo folklórico”, privilegia las formas y prácticas culturales femeninas “auténticas” por encima de la cultura popular comercial -como si pudiera existir una forma cultural por fuera de la cultura masculina-patriarcal-, y se busca desenterrar una tradición cultural de las mujeres que estaría escondida o marginada. Según la autora, la preferencia por formas folklóricas cumple una función clave en la relación de la pequeña burguesía con las clases trabajadoras o campesinas y sus tradiciones.

Ahora bien, dado que la financiación para producciones culturales feministas suele apoyar proyectos con una concepción de la política cultural en términos vanguardistas o folklóricos, por considerarlos los más legítimos por tratar con experiencias identificables genéricamente y por su oposición a los productos de las industrias culturales, las políticas culturales terminan subvencionando los hábitos y gustos de las capas más favorecidas o creando alternativas a los productos del mercado solo compatible con los gustos culturales de clases sociales específicas.

Con respecto a la concepción de la cultura popular como un “inventario” de

¹³ Para leer más sobre las conceptualizaciones de lo popular desarrolladas por Stuart Hall, véase “Notas sobre la deconstrucción de lo popular” (1984).

¹⁴ El ejemplo que cita la autora para hacer referencia a este tipo de cine es la película *Jeanne Dielman* (1975), de Chantal Ackerman, un film rodado en tiempo real, durante el cual una ama de casa realiza diversas tareas domésticas.

formas y prácticas culturales -cultura popular como todas aquellas cosas que “el pueblo” hace o ha hecho-, Hollows afirma que además de ser problemática para definir “lo popular”, también lo es a la hora de definir “lo femenino”. Al mismo tiempo que las prácticas culturales no son inherentemente populares o no populares sino que adquieren esta clasificación en condiciones históricas específicas, si identificamos las prácticas culturales femeninas con las cosas que las mujeres hacen y han hecho, se dejan de lado los procesos a través de los cuales se clasificaron históricamente las formas culturales como masculinas y femeninas, y los cambios que las clasificaciones sufren a través del tiempo.

Finalmente la autora reflexiona sobre la definición de “lo popular” que propone Hall, que lo considera como un espacio de lucha cultural por la imposición de un sentido en un contexto que cambia constantemente, en el que tienen lugar relaciones de dominación y subordinación muy complejas y desiguales entre la cultura popular y la cultura dominante. Para Hollows, esta definición tiene mucho que ofrecerle al feminismo, ya que desde esa perspectiva la masculinidad y la femineidad no son identidades ni categorías culturales fijas, sino que sus significados se construyen y reconstruyen en contextos históricos y bajo relaciones de poder específicas. Además, este razonamiento nos permite pensar en cómo las identidades genéricas son atravesadas por otras formas de identidad cultural, que son estructuradas a su vez por relaciones de poder. Por eso, como concluye Hollows, “la femineidad no sólo viene a significar cosas distintas a través del tiempo sino también dentro de cualquier momento histórico habrá conflictos acerca del significado de la femineidad” (Hollows, 2000: 25).

1.4 El giro cultural de la crítica feminista

Otra autora que aborda la cuestión del feminismo y el análisis de la cultura es Nelly Richard, que en un artículo publicado en la revista *Debate Feminista* llamado “La crítica feminista como modelo de crítica cultural” (2009) destaca -y celebra- el giro “cultural” de la nueva crítica feminista, es decir, el interés del feminismo por los procesos de análisis de la simbolización y la representación en el campo de la cultura. Para la autora, esta nueva orientación, lejos de desviar la atención hacia cuestiones menos urgentes (lenguaje y discurso), resulta fundamental para incidir en las luchas por la significación que acompañan las transformaciones sociales.

Richard da cuenta de dos rasgos que convierten a la crítica feminista en un

modelo de crítica cultural. El primero es el uso político que le da la primera al análisis del discurso para de para deconstruir a la “mujer” como signo, un debate que surge a partir de los cuestionamientos de la crítica feminista post-estructuralista de los años ochenta a la idea de la “mujer” como totalidad unificada. Para la autora la crítica feminista se benefició ampliamente del análisis del discurso ya que éste le permitió develar las maniobras ocultas de los signos, cuya significación suele aparecer, para el punto de vista del sentido común, como transparente, imparcial y desinteresada. El análisis del discurso colaboró con la necesidad teórica del feminismo de desnaturalizar el “cuerpo”, para demostrar que sobre él se inscriben las categorías elaboradas por la cultura, es decir, que existe un sistema de representaciones que media en las formas en las que nos concebimos y practicamos las relaciones de género, y que articula la subjetividad a través de prácticas sociales y formas culturales. En palabras de Richard:

Los signos ‘hombre’ y ‘mujer’ son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en el escenario de los cuerpos, disfrazando sus montajes de signos tras la falsa apariencia de que lo masculino y lo femenino son verdades naturales, ahistóricas (Richard, 2009: 77).

Resulta entonces prioritario, dice la autora, para la crítica feminista cuestionar la idea de una “identidad originaria” que le asigna significados preestablecidos -y de índole naturalista- al signo “mujer”. Y para afrontar esta tarea debe aprender a desmontar las estrategias discursivas que despliegan los dispositivos de producción y representación de signos, “asumiendo que lo discursivo-representacional es el medio a través del cual se formula la ideología sexual que busca confundir naturaleza y significación en la categoría supuestamente invariable de lo femenino” (Ídem).

El segundo rasgo que según Richard asocia la crítica feminista a la crítica cultural es su énfasis transdisciplinario, resultado de la necesidad de analizar los distintos sistemas de jerarquía, oposición y negación que estructuran el campo epistemológico. Esto tiene que ver con que la lógica de diferenciación genérico-sexual se rige por una lógica universal que lleva al binomio masculino-femenino a funcionar como una invariante que atraviesa el pensamiento filosófico al mismo tiempo que la organización social. Por eso la crítica feminista transgrede dentro de la academia los recortes de los campos de estudio y se caracteriza por incorporar en sus investigaciones aquello que resiste al enclaustramiento en un área restringida.

La crítica feminista -Richard se refiere específicamente a la que se dedicaba al

arte y la literatura- fue incorporando, a lo largo de su historia, distintas perspectivas de análisis. Mientras que en un principio partía de una idea de identidad de las mujeres como un conjunto de propiedades invariables que constituían un núcleo homogéneo de una feminidad esencial, luego se trasladó a una concepción basada en la diferencia, es decir, lo femenino como lo opuesto asimétrico de lo “masculino-patriarcal” que busca reivindicarse partiendo de un sistema de referencia a parte. Hoy, dice la autora, en la teoría feminista hay una redefinición de la diferencia. Se deja de lado la oposición masculino-femenino para abarcar el “plural multidiferenciado” del conjunto de identidades y diferencias que desbordan ese simple binarismo, porque consideran, siguiendo la teoría formulada por Mijaíl Bajtín al teorizar sobre los signos, que todas las identidades son *multiacentuadas*, ya que están inmersas en un entramado de intereses y conflictos diversos que exceden los límites que impone el modelo de oposición sexual antes mencionado. Desde esta nueva perspectiva de género, “la crítica cultural feminista lucha contra la programaticidad de las designaciones y asignaciones fijas con las que el sociologismo del género buscaba dominar la reflexión sobre opresión sexual, mujer y cambios sociales” (Richard, 2009: 83).

Angela McRobbie en *More!: nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres* da cuenta de este cambio de perspectiva analítica enfocado, en este caso, en el estudio de las revistas para chicas y mujeres, y el proceso de cambio que atravesaron entre los años setenta y noventa en lo que respecta a la representación de la feminidad normativa. En la investigación la autora señala que desde mediados de los años setenta el tono de las críticas feministas se caracterizaban por la reprimenda y prácticamente todo lo hallado en las revistas para mujeres se relacionaba con su opresión. Sin embargo, a partir de la influencia del psicoanálisis a comienzos de los años ochenta, se puso de manifiesto la cuestión del placer femenino que generaba el consumo de dichas imágenes no solo a las chicas “normales”, sino también a las feministas -deseo que se veían obligadas a reprimir-, dando cuenta de la complejidad de ese proceso. Salieron a la luz algunas “posturas optimistas”, según McRobbie, que encuentran su máxima expresión en la obra de Radway previamente citada sobre la novela romántica. Desde este punto de vista se sostiene que los placeres “femeninos” –que incluyen la cocina, las tareas de cuidado, quehaceres domésticos, la moda y las telenovelas- son legítimos e importantes al igual que el resto de los placeres humanos, y por lo tanto merecen reconocimiento y aprobación incluso desde el feminismo (McRobbie, 1998: 267). Por el

otro lado, otras autoras feministas, como Judith Butler, afirman que existen graves problemas generados por el sentido universalista de esta revaluación de los placeres de la feminidad: por ejemplo, el heteronormativismo en el que se basan muchos de esos placeres -como las novelas románticas- que determinan exclusiones para aquellas mujeres que no poseen esa identificación sexo-genérica. Según las reconsideraciones feministas, también invocar a la maternidad como una experiencia femenina universal equivalía a reforzar una jerarquía existente de actividades y expectativas femeninas.

Pero al mismo tiempo que cambiaba la perspectiva analítica de la crítica feminista, a mediados de los ochenta las propias revistas para chicas y mujeres sufrieron una fuerte transformación, a partir de la cual la versión más tradicional de la feminidad construida hasta ese momento desaparece, para darle un lugar cada vez mayor al interés por la(s) sexualidad(es). Para McRobbie, este cambio puede explicarse desde varios puntos de vista: en primer lugar, que un alto contenido sexual vende. En segundo lugar, este contenido sexual marca un nuevo momento en la construcción de las identidades sexuales de la mujer, sugiere nuevas formas de conducta sexual y propone un comportamiento audaz. Incluso las identidades *gays* y lesbianas ahora se mueven más libremente dentro de las revistas, existen como posibilidades sexuales, mientras que aparecían antes únicamente como algo enigmático y estigmatizado. En tercer lugar, hay un distanciamiento respecto de los antiguos postulados de la sexualidad para chicas, que se refleja en el tono paródico e irónico con el que se presenta el material sexual en las revistas. Lejos del “desenfreno romántico”, ahora las chicas pretenden relacionarse con los hombres en igualdad de condiciones (McRobbie, 1998: 272).

Contra el pesimismo de Butler, la autora propone que existen “fuentes de perturbación para la idea estable y fija de lo que representa ser mujer o ser chica”, que son otras instituciones –como el trabajo, la educación, la familia, el Estado, etc.- que funcionan como discursos de género externos paralelos a la revista y ocasionalmente contradicen sus contenidos. A fines de los años ochenta y principios de los noventa, estos temas son incorporados a las redacciones de las revistas a través de las editoras y periodistas, mujeres jóvenes, algunas de ellas feministas y que escapaban al estereotipo de mujer blanca, de clase media y heterosexual (McRobbie, 1998).

Según McRobbie es posible observar a partir de este momento en las revistas una sensación de transición sobre lo que es ser una mujer joven en la actualidad,

abordada casi exclusivamente por medio de la sexualidad. Si bien la autora reconoce el rol regulador cumplido por las revistas, que juegan un papel clave a la hora de definir “las normas de inteligibilidad cultural a través de las cuales una chica o una mujer puede comprenderse a sí misma y a través de las cuales los demás también la reconocen como aceptablemente femenina” (McRobbie, 1998: 284), sostiene que en esta nueva etapa las revistas, además, desnaturalizan algunas de las temáticas que antes aparecían bajo un tinte conservador y tradicionalista. La sexualidad, por ejemplo, es una de ellas. En este nuevo período, el sexo pasa a ser algo que debe aprenderse, circulan artículos dedicados a las fantasías sexuales de chicas y mujeres, ya no se ponderan las relaciones “con el hombre que amas”, sino que el sexo es presentado con menos “tapujos”, ya no con el lenguaje frío y moralista que caracterizaba a la educación sexual. Esta nueva libertad con la que se encaran estas temáticas en las revistas, aunque tenga relación con la necesidad de sensibilizar a la audiencia en torno a enfermedades de transmisión sexual, especialmente el sida, significa, para McRobbie, la innegable introducción por un lado de una tradición y una historia feministas; y por el otro, de una serie de cuestiones discutidas en círculos feministas y figuras representativas, en los debates generales de la cultura popular dominante.

Algunas interpretaciones consideran que esta apertura de los límites de lo que puede mostrarse en las revistas, si bien puede presentarse como audaz, atrevida y controvertida, es en realidad un discurso de control que dice lo que “ahora sí se puede hacer”. Pero, para McRobbie, esto además hace tambalear las bases de la feminidad que compartían las revistas del pasado, y al desdibujar los límites entre “chicas buenas” y “chicas malas” se provoca una ruptura de las restricciones más rigurosas de la feminidad normativa (McRobbie, 1998: 286). La desregulación de los viejos patrones de comportamiento sexual hace posibles nuevas alianzas entre chicas, impensables en el pasado, y algunos términos, como “perra, trola, zorra” se resignifican: pierden su sentido peyorativo y punitivo y se convierten en formas graciosas e irónicas de llamarse entre mujeres. Al mismo tiempo, la autora resalta la posibilidad de que se cuestione el marco heterosexual dentro del cual plantean las temáticas las revistas, a juzgar por un contexto que incita constantemente a transgredir los límites sexuales. El resultado de este proceso de ampliación de las posibilidades de lo que es ser mujer en las revistas es la coexistencia de una serie de subjetividades femeninas, algunas veces complementarias y otras, contradictorias, que son interpeladas por lo que McRobbie

llama “una nueva generación de intermediarias culturales” (McRobbie, 1998: 288), que utilizan un lenguaje distinto para dirigirse a las lectoras, espectadoras o consumidoras, riéndose de las convenciones de las que al mismo tiempo forman parte.

En síntesis, según la autora, a partir de estos cambios las revistas -dentro de las limitaciones que imponen sus propias codificaciones- ampliaron las representaciones posibles de la feminidad, y aunque las perspectivas más críticas señalen esto como una forma de ampliación del control de las subjetividades femeninas, para McRobbie indica que “a lo largo –y en el interior- de las matrices de exclusión existen transformaciones perceptibles que sirven para aflojar el control sobre la feminidad normativa” (McRobbie, 1998: 294).

1.5 Conclusiones parciales

A partir de lo expuesto anteriormente, podemos decir que los procesos de simbolización y representación de la mujer juegan un rol importante en la configuración identitaria de las/os consumidoras/es de los productos de la cultura popular, como lo son las telenovelas. Si bien no tienen un efecto directo y absoluto sobre las audiencias, como planteaban las primeras investigaciones sobre la imagen de las mujeres en los medios, las autoras citadas coinciden en que la representación de la mujer en los productos de la cultura popular es un elemento relevante entre otros que componen la densa red de relaciones sociales de poder que configuran y delimitan las identidades genéricas de las consumidoras. Por lo tanto, dar cuenta de aquellos productos culturales que resignifican la representación del signo “mujer”, como ocurre, según sostengo en esta tesina, en la telenovela *La leona*, es importante porque significa poner el acento en discursos que contribuyen a cuestionar la idea de una identidad originaria que le asigna significados preestablecidos a los signos “hombre” y “mujer”. Además, porque su surgimiento en el mercado cultural representa, retomando a McRobbie, una distensión del control sobre la feminidad normativa.

Capítulo II

De qué hablamos cuando hablamos de telenovela

2.1 ¿Por qué analizar una telenovela?

Para responder a esta pregunta es necesario recurrir a la teoría del discurso social de Marc Angenot expuesta en la selección de textos a cargo de María Teresa Dalmaso y Norma Fatała llamada *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible* (2010). Angenot define al discurso social como “los sistemas genéricos, los repertorios tópicos, las reglas de encadenamiento de enunciados que, en una sociedad dada, organizan lo *decible* -lo narrable y opinable- y aseguran la división del trabajo discursivo” (Angenot, 2010: 21). Según el autor, el discurso social tiene “respuesta para todo”, aparenta permitir hablar de todo y de muchas maneras, transformando en ese movimiento lo no decible en algo directamente impensable. Hablar de discurso social en singular implica que, más allá de las distintas prácticas significantes es posible identificar una hegemonía discursiva, es decir, las normas e imposiciones que regulan y trascienden la división de los discursos sociales. Se trata de reglas generales de lo decible y lo escribible, que determinan lo aceptable discursivo de cada época y la formas tolerables de tratarlo, pero que también jerarquizan grados y formas de legitimidad de lo que se dice. En palabras de Angenot: “La hegemonía es aquello que produce lo social como discurso, es decir, establece *entre las clases* la dominación de un orden de lo decible que mantiene un estrecho contacto con la clase dominante” (Angenot, 2010: 36).

Angenot define distintas funciones del discurso social. En primer lugar, le asigna el monopolio de representación de la realidad, contribuyendo en buena medida a construir la realidad, y por lo tanto la historia (Angenot, 2010: 64). Como se trata de un monopolio, el discurso social parece ser un fiel reflejo de lo real, dado que “todo el mundo” ve lo real -y el momento histórico en que esa realidad se inscribe- más o menos de la misma manera. En ese gesto de representación de lo real también lo ordena y homogeniza, mientras que al mismo tiempo ignora o distrae la mirada de lo que “no es importante”, que queda por fuera de lo legitimado por la hegemonía discursiva de ese momento histórico. Esa es, dice, la paradoja fundamental del discurso social: produce cohesión “monopolista” con un solo movimiento en el que selecciona y, en simultáneo, margina lo que no forma parte de la *doxa*. Otra de las funciones, que está directamente

relacionada con la anterior, es la de producir y fijar legitimidades, legitimar prácticas y maneras de ver (hacer públicos gustos, opiniones e informaciones). Al mismo tiempo señala que, si bien los discursos no constituyen la totalidad de la reproducción social, es decir, no son performativos en sí mismos, sí *construyen* el mundo social, lo *objetivan* y, al habilitar la comunicación de esas representaciones, contribuyen a la cohesión social, ya que se naturalizan y rutinizan los procesos sociales. Explica Angenot:

[...] el estudio del discurso social hace percibir también la producción social de la individualidad, la especialización, la competencia, el talento y la originalidad; se trata de la producción social de las así llamadas opinión ‘personal’ y creación ‘individual’. [...] Las emociones identitarias son influenciadas por diferentes discursos [...]. La hegemonía misma produce globalmente un sujeto-norma (Angenot, 2010:82).

Siguiendo a Angenot, me propongo analizar la construcción de la feminidad en *La leona* considerando a esta telenovela como un texto que “habla” de su tiempo, es decir, una manifestación del discurso social, y por tanto, de un cierto universo de lo *decible*, en un momento histórico-social determinado. Teniendo en cuenta que la hegemonía discursiva produce y fija legitimidades, delineando en ese movimiento los límites de la individualidad y construyendo un “sujeto-norma”, resulta de gran interés analizar la representación de la mujer producida por una de las telenovelas más relevantes y polémicas del 2016.

Otro concepto interesante para el análisis del discurso social es la idea de un mercado de los discursos en el que los precios culturales van variando al igual que en la Bolsa. El autor explica que los textos y las ideologías circulan, se aprecian y se venden en el mercado discursivo como cualquier otro objeto. En este mercado, los objetos ideológicos se esfuerzan por encontrar nichos de difusión y por cultivar audiencias fieles. Pero también entran en tensión con “el principio de preservación de las hegemonías y de control de los límites de lo pensable” (Angenot, 2010: 79). Es por eso que los mercados de consumo modernos asumen el compromiso de presentar una “novedad previsible, o el arte de hacer algo nuevo con lo viejo” (Angenot, op.cit.). En este mismo sentido, Jesús Martín-Barbero (1995) sostiene que lo que se produce en la televisión no responde únicamente a los requerimientos del sistema industrial, sino también a exigencias de las audiencias. Para el autor, “la televisión no funciona sino en la medida en que asume -y al asumir legítima- demandas que vienen de los grupos receptores” (Martín-Barbero, 1995: 48). Pero a su vez, Martín-Barbero también señala las tensiones que produce esta apropiación de las demandas con la hegemonía

discursiva, y afirma que éstas no pueden legitimarse sin ser resignificadas en función del discurso social hegemónico. El autor llama a ese “lugar” en el que es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de producción y el de recepción como *mediaciones* (Martín-Barbero, op.cit.).

Si analizamos la representación de la mujer en *La leona* desde este punto de vista, podríamos decir que esta telenovela surge en un estado del mercado discursivo en el que los discursos que presentan a mujeres en espacios de poder, que son independientes y autónomas, que se rebelan frente a las injusticias y que construyen relaciones más igualitarias con los hombres, han visto incrementado su “precio cultural” en los últimos años. Esto está estrechamente relacionado con la configuración de un contexto socio-histórico en el que las mujeres se abrieron paso en la escena pública y se constituyeron como sujetos políticos claves. No es menor que tanto en nuestro país, como en otros de la región, son mujeres las que presidieron los gobiernos de la última década -Cristina Fernández de Kirchner en Argentina, de 2007 a 2015, Dilma Rousseff en Brasil, de 2011 a 2016, y Michelle Bachelet en Chile, de 2014 a la actualidad-. También las problemáticas que afectan a las mujeres -distinto tipo de violencias contra las mujeres, aborto libre y gratuito, brecha salarial- irrumpieron en la agenda pública, fruto de la lucha de organizaciones feministas y de derechos humanos, intelectuales y dirigentes políticas, contribuyendo a consolidar este clima de época en el que las atribuciones de las feminidades normativas se ven cuestionadas, y con ellas las construcciones ficcionales de la feminidad.

Además, es posible afirmar que *La leona* presenta una serie de rupturas temáticas y retóricas con el género telenovela, al mismo tiempo que una serie de continuidades, que la definen, en palabras de Angenot, como una “novedad previsible” (Angenot, op. cit.). En este trabajo se intentará señalar aquellas rupturas presentes en la telenovela en relación con las convenciones temáticas y estilísticas a través de las cuales el género construye la imagen de la mujer y su rol en los distintos espacios sociales en los que se dan las luchas de poder. Para hacerlo será necesario caracterizar este género televisivo históricamente, a la vez que dar cuenta de las particularidades que reportan sus producciones nacionales.

Otra forma de justificar la relevancia del análisis de una telenovela es remitiéndonos, por un lado, a su capacidad de colaborar en la construcción de

imaginarios sociales como así también su potencial rol promotor de mensajes con contenido social y, por el otro, a su participación en la educación sentimental de las audiencias. Nora Mazziotti en *Telenovela, industria y prácticas sociales* (2006) sostiene que este género se ha hecho cargo de los sueños, las fantasías y las emociones de grandes sectores de la población. Además, la autora destaca el tipo de vínculo intenso y emocional que este producto establece con el público, compuesto por todas las clases sociales a lo largo de todo el mundo. En este sentido, sostiene que la telenovela, además de marcar pautas sobre moda e indumentaria, a nivel de las emociones constituye un factor fundamental para influir en los modos de expresión de los afectos, las emociones, las normas sociales sobre la pareja y la familia, las formas de establecer relaciones interpersonales. Esto tiene que ver con la presencia del modo melodramático en su relato, una matriz que como afirma Carlos Monsiváis (2006) proveyó a las clases populares “una parte importante de su educación sentimental y su entrenamiento gestual y verbal en materia de infortunios de la vida” (Monsiváis, 2006: 27).

Con respecto a la relación de la telenovela y los imaginarios sociales, Mazziotti (2006) le atribuye a los textos de los medios la capacidad de expresar y cimentar una conciencia colectiva. Siguiendo la cita de la autora a Bronisław Baczko (1991), el imaginario establece, entre otros aspectos, la distribución de los papeles y las posiciones sociales, a la vez que expresa e impone concepciones que hacen al sentido común fijando modelos formadores. Es por eso que para Mazziotti:

[...] la apelación a la emoción del melodrama televisivo lo convierte en vehículo privilegiado para la construcción imaginaria de deseos, aspiraciones e intereses de las audiencias, y a la vez, de regulación y control de los mismos. Funciona como escuela de identificación de sentimientos, modales, valores de lo que se debe o se puede decir o sentir (Mazziotti, 2006:24).

Este potencial expresivo y la probada capacidad de establecer vínculos con las audiencias de la telenovela han sido explotados en los últimos tiempos para comunicar temas relacionados con la salud, el desarrollo humano y valores como la igualdad y la tolerancia. Mazziotti (2006) menciona en este sentido la estrategia del *Education-Entertainment* (EE) que busca promover conductas pro-sociales a través de los medios de comunicación. El objetivo de la implementación de programas con contenido educativo es, según los autores citados por Mazziotti¹⁵, articular comportamientos

¹⁵ Mazziotti cita definiciones de Arvind Singhal y Everett Rogers (1999), Antonio Lapastina, Dhaval

particulares e incluso generar procesos de cambio a nivel social.

Una de las perspectivas implementadas en sintonía con la corriente del EE es el *merchandising* social, una modalidad adoptada en Brasil por la Rede Globo de TV según la cual los autores de los libretos trabajan junto con consultores especializados para insertar mensajes sociales en las novelas. Este tipo de marketing intenta divulgar ideas y estimular comportamientos a través de la estructura discursiva de la telenovela. Para Mazziotti esta es una propuesta superadora del modelo pro-desarrollo¹⁶ dado que los temas que se busca abordar se encuentran incrustados en la trama de la historia, “no aparecen como un agregado, como un apéndice impuesto, si no que forman parte de la economía narrativa” (Mazziotti, 2006:106). El éxito de las telenovelas que se sirven del *merchandising* social¹⁷ tiene que ver con que la manera en que se formulan los temas no se contradice con el espíritu del relato y, además, porque se evita impartir una condena moral (Mazziotti, 2006).

Si bien *La leona* no es una ficción elaborada desde la perspectiva del EE, sí es interesante pensar cómo se abordan aquí algunas temáticas como las violencias machistas, la maternidad o las desigualdades de género, teniendo en cuenta el concepto de *merchandising* social. Además, es necesario tener presente la capacidad de “educar sentimentalmente” a las audiencias y de transmitir mensajes con contenido social latentes en una telenovela como *La leona* en la que el componente melodramático y su consecuente apelación a la emoción aparecen con fuerza.

2.2 La telenovela argentina: melodrama rioplatense

La telenovela se ha convertido, a lo largo de su historia, en uno de los géneros televisivos más masivos y paradigmáticos de la cultura popular de América Latina. No sólo por su popularidad a nivel latinoamericano, sino también porque estas narrativas atravesaron un exitoso proceso de internacionalización, convirtiéndose en la década del noventa en único producto cultural que el continente exportaba prácticamente a todo el mundo. Particularmente en Argentina, su éxito ha sido rotundo desde sus inicios, a

Patel y Marcio Schiavo (2003) y Thomas Tufte (2003).

¹⁶ En América Latina, las telenovelas que van a ocuparse del tratamiento de temas de salud o promoción humana son llamadas telenovelas con beneficio social, pro-desarrollo o pro-sociales (Mazziotti, 2006).

¹⁷ La autora cita tres telenovelas de la brasileña Gloria Pérez, una autora que ha trabajado temáticas de implicación social: *De cuerpo y alma* (1992), donde se trata la donación de órganos, *Explota corazón* (1995), aborda el tema de los niños extraviados, y *El clon* (2001), donde se produce una innovación en el tratamiento ficcional de la drogodependencia.

mitad del siglo XX, y continúa siéndolo en la actualidad, atravesando en ese recorrido una serie de transformaciones genéricas que han sido objeto de análisis de diversos autores.

Es posible rastrear los inicios de la telenovela en la matriz melodramática¹⁸, un “hipergénero”, como lo denomina Nora Mazziotti en *El espectáculo de la pasión* (1995), que se remonta al teatro popular francés del siglo XIX. Los espectáculos melodramáticos eran protagonizados por cuatro personajes básicos: el Villano, la Víctima, el Héroe y el Bobo, se caracterizaban por un gran desarrollo de los recursos técnicos -escenografía, iluminación, maquinaria teatral-, la utilización de la música para marcar los momentos dramáticos, recurrencia a una gestualidad hiperbólica y exagerada -“retórica del exceso”, según Peter Brooks (1976)- y un argumento que planteaba de manera binaria conflictos con una bajada de línea moral entre mundos opuestos (la lucha del “bien” contra el “mal”). Peter Brooks en “La estética del asombro” (1976), define al melodrama como el “drama del reconocimiento”, ya que en estos relatos, la virtud, es decir, el “bien”, es perseguido y mal juzgado, y resiste frente a estos embates sin luchar, hasta el que llega el momento en que la moral se impone y se produce el “triumfo público de la virtud”, en el que ésta se libera, se manifiesta y es reconocida como tal, tanto por los personajes de la ficción como por el público. La estructura del relato, por otro lado, se basa en una ruptura inicial y fortuita del equilibrio familiar, a la que le sigue todo tipo de situaciones trágicas y falsas acusaciones, en las que la casualidad es determinante, que condenan a aquellos que encarnan el “bien” a sufrir todo tipo de injusticias, haciéndonos creer que el mal va a triunfar. Finalmente, -y en gran parte gracias al azar y las “coincidencias abusivas” (Mazziotti, 1995)-, la suerte de “los buenos” cambia provocando el restablecimiento del orden inicial y el consiguiente reconocimiento público de la virtud.

Las telenovelas argentinas son herederas de la matriz melodramática a través de los

¹⁸ Francisco Cruces en “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento” (2008), retoma la definición de matriz cultural desarrollada, siempre de manera ambigua, por Jesús Martín-Barbero. Si bien reconoce que la metáfora “adolece de una vaguedad crónica”, da cuenta de las distintas imágenes a las que remite: “está el sentido matemático-informacional de la matriz como un algoritmo capaz de ordenar series numéricas y generar series nuevas a partir de una particular distribución en ejes de abscisas y ordenadas. También está la imagen biológica de la matriz como mero útero reproductor. Y además la acepción fabril de la matriz como recipiente para mezcla de ingredientes. [...] La marca semántica que comparten [estos significados] es la noción de una cosa a partir de la cual se da forma, generativamente, a otras (un molde, pero también un patrón, un modelo, un registro)” (Cruces, 2008:176).

relatos del folletín y el radioteatro, marcados a fuego por esta estética. Del primero la telenovela toma no solo la complejidad de la trama, sino sobre todo la estructura segmentada de la historia en capítulos sucesivos y la creación de “ganchos” al final de cada capítulo que generan suspenso y mueven al público a mirar el siguiente. Esta estrategia comercial implementada en el folletín incentivó el interés cada vez mayor del público lector y resultó en un aumento de las ventas de los diarios en los que se publicaban. La relación de la telenovela con el radioteatro es, según Mazziotti, aún más cercana. Además de ser contemporáneos, ambos géneros supieron compartir autores, títulos, libretos, actores, técnicos y algunos recursos narrativos –como la voz en off que relata algunos acontecimientos-. Las telenovelas iniciales, de hecho, eran adaptaciones televisivas de radioteatros.

Una particularidad de las producciones culturales melodramáticas argentinas es la fuerte impronta de la matriz teatral. A diferencia del resto de Latinoamérica, en Argentina se habla de *radioteatro*, en vez de radionovela, y lo mismo ocurre con las telenovelas, que han sido llamadas en nuestro país *teleteatros*. Esto se debe a la fuerte tradición teatral que existía en nuestro país desde comienzos de siglo, que se expresaba en la existencia de más de 60 salas de teatro solo en la Ciudad de Buenos Aires y en la producción de más de 3500 obras de estilo popular, además de la conformación de compañías actorales y de un repertorio de autores nacionales (Mazziotti, 1995). Las tradiciones teatrales surgidas entre los años 1890 y 1930 fueron una gran influencia para las telenovelas argentinas, sobre todo el teatro costumbrista que, a pesar de no abarcar totalmente las diversidades culturales regionales, tenía gran difusión en todo el país. Mazziotti sostiene que algunos de los tópicos de este género teatral son constantes en las telenovelas argentinas y repercuten en: a) los personajes, b) los ambientes y c) el lenguaje. En primer lugar, los personajes de la telenovela son construidos sobre el molde que provee el teatro: “[...] porteños, inmigrantes europeos o migrantes internos, que conforman los tipos del barrio o el nutrido desfile de tíos, sirvientes y amigos diversos [...]” (Mazziotti, 1995:158). Para la autora, una de las mayores intertextualidades se da en la figura de la protagonista femenina, que se caracteriza por luchar para imponer su lugar. En segundo lugar, ambientes como el barrio, el patio, el bar, la cocina, los paisajes urbanos, propios del sainete y la comedia costumbrista, aparecen también en las telenovelas como los lugares en donde se desarrollan las relaciones cotidianas, amorosas y familiares de los personajes. Las ficciones televisivas

son herederas de “la mesa familiar” como lugar en el que, desde el punto de vista narrativo, se producen las catálisis¹⁹: se toma mate y se discuten problemáticas tanto familiares como sociales (Mazziotti, 1995). Por último, la telenovela adopta el lenguaje coloquial del teatro costumbrista, caracterizado por el uso del lunfardo, el uso del “vos” y del “che” y el cocoliche –jerga ítalo-criolla propia del sainete-.

Por otro lado, Matthew Karush en *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina Dividida (1920-1946)* (2013) indaga las producciones melodramáticas argentinas de principio del siglo XX. Identifica como una característica propia del melodrama argentino que atraviesa los distintos géneros la presentación de un universo bipolar que ubicaba de un lado a las clases populares y del otro las clases altas, contrapuestas desde un punto de vista moral. Es decir, los pobres eran asociados a valores como la generosidad y la solidaridad que los colocaban en un nivel moral superior a los ricos, vinculados con el egoísmo y la frivolidad (Karush, 2013). Esta oposición moral aparecía metaforizada habitualmente en las letras de tango, y luego en la películas de este período, con la oposición barrio-ciudad, donde “los barrios inocentes y humildes se oponían al mundo moralmente envilecido de los lujosos cabarés del centro” (Karush, 2013:136). Esta representación de la inmoralidad de la riqueza da lugar a la moraleja sobre los peligros del ascenso social que refleja, para Karush, el profundo clasismo del melodrama.

El resultado de esto, dice Mazziotti, es un género que, al igual que sus antecesores, cumple una función fuertemente moralizante y utiliza el recurso de “la frase sentenciosa”, que es puesta, en el caso de las telenovelas argentinas, en boca de personajes que portan una fuerte legitimidad social -curas, monjas, abogados, maestros, médicos-. Son estos personajes secundarios quienes se encargan muchas veces de contextualizar la historia, haciendo comentarios sobre la situación socio-política y dando cuenta en sus discursos verbales y gestuales de prácticas y modalidades de la cotidianidad argentina. Para la autora, este rol que juegan los personajes secundarios, que dan cuenta de la evidente relación con las formas del espectáculo precedentes,

¹⁹Roland Barthes, a la hora de analizar las unidades narrativas de un relato, define dos tipos de funciones de las mismas: Las primeras, las *funciones cardinales*, constituyen los verdaderos “nudos del relato”, sus momentos de riesgo, la inauguración o conclusión de una incertidumbre. Las segundas, las *funciones catalíticas*, son complementarias de las anteriores, ya que completan el espacio narrativo que separa las funciones “nudo”. Si bien su omisión no altera el sentido del relato, su función es mantener el contacto entre narrador y lector. Las catálisis aceleran, retardan, resumen, anticipan y dan nuevo impulso al relato (Barthes, 1982).

representa uno de los rasgos definitorios del estilo argentino de producción de telenovelas.

Ahora bien, una vez finalizado el período de dictadura militar vivida por el país en los años setenta -en el cual la televisión sufre una serie de restricciones que la aíslan de los avances técnicos que se producían en otros países-, la producción argentina intenta ponerse al día con los cambios ocurridos a nivel mundial. Hacia fines de la década del ochenta y principios del noventa, las telenovelas argentinas pasan de circular en los mercados de América Latina a atravesar un proceso de internacionalización que las llevó a los principales mercados europeos²⁰. Si bien no era la única modalidad, la producción de telenovelas para el mercado internacional como una forma de sustentar los costos de producción fue una constante en los primeros años de la década del noventa debido a la reducción del mercado interno que causaba la recesión económica y la repercusión en la inversión publicitaria. No solo se compraban títulos argentinos, comenzaron a realizarse telenovelas financiadas por capital europeo, tomando la forma, en su mayoría, de coproducciones internacionales. Son producciones costosas y cuidadas, protagonizadas por figuras de relieve internacional, argentinas y latinoamericanas, mientras que los técnicos, los actores de reparto y los guionistas son argentinos, caracterizadas por una variedad de escenas exteriores y algunos manejos de cámara e iluminación que remitían al cine (Mazziotti, 1995). Este proceso de transnacionalización de la telenovela argentina motoriza una serie de cambios de algunos elementos que caracterizaban la producción nacional. Para Mazziotti, si bien se trata de productos superadores en lo que respecta a la producción y a la estética de las imágenes

[...] implican una pérdida de cotidianidad a que apelaba el costumbrismo, que se hace más notoria en el lenguaje: no más argentinismos, ni 'vos', ni 'che', sino un neutro lingüístico que, además de no identificarnos, resulta artificial en boca de actores argentinos (Mazziotti, 1995: 160).

A nivel narrativo, explica la autora, estas nuevas coproducciones muestran una recurrencia notoria a las formas más estandarizadas del melodrama: familias enfrentadas, pérdida de hijos, enfermedades típicas como la amnesia repentina, motivos clásicos como los conflictos de identidad, además de la intensificación de la dicotomía

²⁰ Para leer más sobre los factores que confluyeron para desencadenar el proceso de transnacionalización que atraviesan los seriales latinoamericanos a partir de la década del ochenta consultar el libro de Nora Mazziotti *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América latina* (1996).

buenos versus malos. Por otro lado, otras retóricas características del melodrama son dejadas de lado, como el enfrentamiento entre ricos y pobres. Estos cambios también se manifestaron en el tipo de ambientaciones, ya que vemos desaparecer los ambientes clásicos del costumbrismo –cocinas, patios, departamentos de los barrios populares- y nos muestran en su lugar mansiones, aeropuertos, interiores lujosos; y en la ausencia de los personajes secundarios propios de las telenovelas argentinas, que remitían a la diversidad propia de la calle. Según Mazziotti, nos encontramos ante “una construcción más ilusionista del relato, que pospone el representacionalismo que en alguna medida caracterizó los formatos anteriores” (Mazziotti, 1995:161). Esto, además de significar la transformación de los argumentos, tiene como consecuencia la descontextualización de la narración, por lo que no es posible encontrar en estos nuevos relatos referencias a la realidad socio-política argentina, o la presencia de espacios y ambientaciones reconocibles, o la utilización por parte de los actores de gestos y códigos propios de otros productos de la industria cultural argentina. Sin embargo, llegado el año 1995, la crisis mexicana denominada el “efecto tequila” y sus consecuencias recesivas en la economía argentina, sumada a la cada vez más intensa competencia entre productores latinoamericanos y la crisis en Italia -uno de los mayores consumidores de las ficciones nacionales- implicó una nueva etapa de reducción de la producción de telenovelas, en la que se registra, según Mazziotti, una baja capacidad de los productores para adaptarse a las nuevas condiciones productivas y mantener los mercados obtenidos.

A partir de la segunda mitad de la década del noventa se produce una hibridación de las ficciones televisivas argentinas. Mazziotti en *Telenovela, industria y prácticas sociales* (2006) explica el fenómeno del surgimiento de las tiras, un término que designa la producción tanto de una comedia o una telenovela, para jóvenes o adultos, siempre que se emitan diariamente. A su vez, esa denominación, para la autora, implica un menor anclaje genérico, y por lo tanto, un borramiento de sus límites y particularidades. Se trata de ficciones como *Gasoleros* (1998), *Son amores* (2002), *Campeones* (1999) o *Los Roldan* (2004), producidas en su mayoría por Pol-ka²¹, que no pueden ser clasificadas como telenovelas porque les falta la pareja protagónica y la centralidad de una historia de amor con muchos obstáculos. En síntesis, no podemos

²¹ Es una de las productoras argentinas de ficción más importantes. Fue creada por Fernando Blanco y Adrián Suar en 1994, cuando ambos productores se unieron para hacer el piloto de la serie *Poliladron*, que marcó un hito en la televisión argentina. En 1998 la empresa Artear adquirió el 30% de la productora y actualmente es dueña del 55%.

encontrar en estas tramas “el modo melodramático” (Mazziotti, 2006:29). En cambio, sí se observan algunas características de la comedia –como los personajes estereotipados y el desenlace rápido y casi siempre feliz de los momentos dramáticos- y una recuperación del costumbrismo.

Según Mazziotti, a la televisión argentina le costó mucho consolidarse como industria, en parte debido a que la ruptura con los motivos clásicos de la telenovela sumada a su localismo hicieron de estas ficciones un producto difícil de comercializar a nivel internacional. Es por eso que, a partir del 2003, *Pol-ka* se reconvierte y comienza a incursionar en la telenovela. A esta nueva etapa Mazziotti, siguiendo a Guillermo Orozco (2005), la denomina “mercantil”, dado que se caracteriza por una producción enfocada en la venta. En este sentido, surgen nuevas formas de comercialización como la venta del formato en vez del producto terminado -una modalidad característica de los programas de juegos que alcanzó también a la ficción- que permite adaptar el guion según los localismos del país comprador. El formato de *Los Roldán*, por ejemplo, se emitió en Colombia como *Los Reyes* y en México como *Los Sánchez* (Mazziotti, 2006).

Por otro lado, en esta etapa la telenovela comienza a funcionar como plataforma de nuevos negocios. Esto ocurre particularmente en las tiras juveniles, que comienzan a ser pensadas no solo como un programa de televisión, sino también como una obra de teatro, una película, un grupo musical, giras, recitales y grabación de discos. Las producciones realizadas por Cris Morena²², como las paradigmáticas *Chiquititas* (1996-2006), *Rebelde Way* (2002) y *Floricienta* (2004), son los exponentes más claros de este nuevo modelo de negocios.

2.3 Rasgos temáticos, retóricos y enunciativos de las telenovelas

Para saber a qué nos referimos cuando clasificamos a un discurso como una telenovela, es necesario aproximarnos a una definición de género, ya que ésta permite explicar la existencia de un horizonte de expectativa social en torno a un determinado tipo de discursos. Gustavo Aprea y Rolando Martínez Mendoza en “Hacia una definición del género telenovela” (1996) retoman la definición de Oscar Steimberg:

²² Cris Morena es la titular de la productora *Cris Morena Group* y referente de las producciones juveniles e infantiles de la década de los 90.

Los géneros son clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social (Steimberg, 1993:45).

Según esta definición, para describir un género es necesario dar cuenta de tres tipos de rasgos: temático, retórico y enunciativo. La dimensión temática tiene que ver con aquello de lo que habla un discurso, pero al mismo tiempo los temas son exteriores al texto, previos a él, y por eso son condición para su reconocimiento y conexión con otros textos. Podría decirse que la telenovela nos habla del amor, pero esta descripción resulta insuficiente para caracterizar temáticamente al género. Para Aprea y Martínez Mendoza, no es posible pensar en una telenovela en la que el tema central de la pareja monogámica y heterosexual que logra la felicidad a través de la conformación de una familia por medio del matrimonio religioso no esté presente (Aprea y Martínez Mendoza, 1996). Si bien no es el único posible, es el rasgo clave que construye el horizonte de expectativas del género, el final feliz. Otro nivel de análisis es el de los motivos²³, elementos que, al igual que los temas, son metadiscursivos (un mismo motivo puede ser encontrado en distintos textos), pero que pueden identificarse en la superficie textual y reconocerse en fragmentos, sin conocer la totalidad del texto.

En “Temas articuladores en el género telenovela” (1996), Rosa Gómez sostiene que en un nivel intermedio entre el tema principal y los motivos es posible identificar “temas articuladores” cuya función consiste en englobar “varios de los motivos que se encuentran por debajo de éste, pero, a su vez, se proyectaría hacia arriba constituyendo una de las ramas que conforman el tema central” (Gómez, 1996: 40). Uno de los temas articuladores del género telenovela según la autora es “la felicidad como algo difícil de alcanzar”, que implica el sufrimiento como precio necesario a pagar por conseguirla. Las pruebas a superar por la pareja protagónica hasta lograr su unión se nos presentan, explica Gómez, a través de ciertos motivos, como por ejemplo, todos los motivos relacionados con el problema de la identidad: el nombre falso oculta la verdadera identidad del protagonista y dificulta con esto el vínculo amoroso, hasta que, no sin escatimar en situaciones dolorosas, la verdad sale a la luz permitiendo que el amor se realice. Otra serie de motivos que describe Gómez es la posibilidad constante de incesto

²³ Aprea y Martínez Mendoza citan la definición de motivo de Steimberg: “El motivo, si bien puede caracterizarse por una relación de exterioridad similar [al tema], solo se relaciona con los sentidos generales del texto por su inclusión en un tema, y porque el tema (inversamente a lo que ocurre con el motivo, que es reconocible en el fragmento) sólo puede definirse en función de los sentidos del texto en su globalidad” (Steimberg, 1993: 48).

en la pareja protagónica, que se presenta como una nueva dificultad en el doloroso camino hacia el final feliz. También operan en torno de este tema articulador los motivos relacionados con las diferencias entre los miembros de la pareja protagónica: heroína pobre-galán rico y viceversa; heroína perteneciente a un grupo familiar víctima-galán miembro verdadero o falso de la familia victimaria, etc. Al mismo tiempo, los motivos típicos en torno al triángulo base de la telenovela - galán/heroína/villano- que resulta en enfrentamientos entre el galán y el villano por el amor de la heroína, o la lucha de ésta con su hermana por el galán, continúan reforzando la idea del costoso camino hacia la felicidad que caracteriza a la telenovela como género.

Un segundo tema articulador que señala Gómez es “el acoso de la maldad a la bondad”. Si bien el discurso teórico suele adjudicar a la telenovela, como heredera del melodrama, uno de sus rasgos temáticos principales –la lucha entre el bien y el mal- la autora plantea que en este caso no se da un enfrentamiento abierto entre ambos polos opuestos, sino un acoso permanente de la maldad a la bondad, que sólo se defiende o soporta sus ataques, y que finalmente triunfará. La pareja protagónica representa todo aquello que constituye el bien, mientras que, como contrapartida, el villano y la villana aparecen como los encargados encarnar el mal. Los motivos más recurrentes que ponen de manifiesto este acoso constante del mal hacia el bien son: el embarazo, la enfermedad o el intento de suicidio –siempre fingidos- de la villana para conservar al galán alejado de la heroína; extorsiones del villano hacia la heroína; los falsos testimonios de los villanos que, ya sea por encarcelamiento del galán o porque significan una traición a su amada, logran alejarlo de la heroína.

“El destino como fuerza que impide la unión de la pareja protagónica para finalmente facilitarla” es el tercer tema articulador que postula Gómez. La importancia del destino y de la casualidad en la telenovela es fundamental tanto para impedir la unión de los protagonistas como para finalmente permitir que ésta ocurra. En la telenovela, dice la autora, el destino “asume desde un principio la figura de una suerte de dios sádico que parece complacerse en impedir constantemente, y a través de todos los medios, la unión de los protagonistas” (Gómez, 1996: 45). Pero, finalmente, el destino parece convencerse de la bondad de la unión y se pone de su lado, facilitando la felicidad de la pareja protagónica. La aparición de un testamento oculto que descubre las identidades reales de los protagonistas, el arrepentimiento del villano cuya

confesión permite la unión de la pareja, o la reclusión –en la cárcel o manicomio- de la villana o el villano, son algunos de los motivos que dan cuenta de este vuelco del destino para ponerse del lado del bien.

Por último, “el matrimonio como valor” es otro tema articulador hacia el que convergen una determinada serie de motivos. El tipo de unión matrimonial a la que se hace alusión en la telenovela es, según Gómez, aquella que se consagra por vía religiosa, con lo cual los protagonistas llegan a este momento sagrado libres de pecado y con las “cuentas saldadas”. La institución matrimonial como valor a respetar constituye uno de los puntos más fuertes del género y se manifiesta a través de diferentes motivos. Por ejemplo, el matrimonio de uno de los protagonistas con la persona equivocada que finalmente no se produce. De realizarse esa unión, por tratarse de una institución respetada por el género, significaría el fin de la posibilidad de realización del amor entre el héroe y la heroína. Otro de los motivos que constituye a este tema articulador es la promesa de casamiento entre los protagonistas. La autora sostiene que esa promesa da cuenta de que los sentimientos en juego son verdaderos y que en caso de concretarse la unión será respetada. El matrimonio en la telenovela adquiere tal entidad que, según sostiene Gómez, aparece en el género como “anulador absoluto de dificultades, como remedio total contra la infelicidad, tanto pasada como futura” (Gómez, 1996: 48). La felicidad no se plantea en la telenovela como el resultado de logros personales, laborales o profesionales, sino solo como la concreción de la pareja a través del matrimonio.

Con respecto a otros tipos de relaciones amorosas que se pueden abordar desde el género –matrimonios que no son fruto de un amor único y verdadero, a los que no se ha llegado con las “cuentas saldadas”, relaciones extra-conyugales y parejas homosexuales-, Gómez explica que éstas nunca recaen sobre la pareja protagónica, que representa el amor heterosexual, monogámico y consagrado en el matrimonio religioso constitutivo del género. Además, señala que, aún en el caso de que este tipo de relaciones “no tradicionales” formen parte del relato, el respeto por la institución del matrimonio sigue presente en la telenovela. Por ejemplo, cuando una pareja se concreta por medio del adulterio, la telenovela se encarga de bajar una línea condenatoria de ese acto.

Por otro lado, en el nivel temático se produce una tensión entre los dos tipos de

verosímil que conforman los motivos y temas que construyen una historia. Por un lado, el verosímil social, el aspecto del verosímil que restringe las posibilidades de lo que puede decir un texto en la medida en que pretende ser un discurso creíble socialmente. El verosímil social hace que se construyan personajes, situaciones o ambientes que nos remiten al “mundo real”, informaciones que dan la ubicación espacio temporal, descripción de tipos característicos como personajes, diálogos coloquiales, etc. Por otro lado, el verosímil de género es aquel que sigue las leyes de un género establecido, y es, por lo tanto, el resultado de la serie de discursos que componen dicho género. Este verosímil da lugar a los motivos germinales y recurrentes, que se distancian del verosímil social, por lo que sólo pueden ser reconocidos y aceptados como parte de una convención. Aprea y Martínez Mendoza explican cómo, en esta relación conflictiva, el verosímil de género amplía *lo decible* por el verosímil social: se aceptan acontecimientos poco creíbles para otros discursos sociales –casamiento entre ricos y pobres, pérdida y recuperación de la identidad de los protagonistas, sanación milagrosa de enfermedades, etc.-. A su vez, el verosímil social limita las expansiones del verosímil de género: aunque las resoluciones de los conflictos sean de índole fantástica, deben apoyar su verosimilitud en la repetición de lo que es creíble para aquellos discursos que pretenden reflejar la realidad tal cual es. La forma en que este campo de *lo decible* es expandido y limitado varía de un estilo de telenovela a otro.

La dimensión retórica abarca “todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos que permite diferenciarlo de otros” (Steimberg, 1993: 48). Aprea y Martínez Mendoza señalan que, en lo que respecta a esta dimensión, en las telenovelas es posible encontrar operaciones metafóricas como las “figuras del exceso” (hipérboles, antítesis, oxímoron) características del melodrama. La bondad infinita de las heroínas versus la maldad constante de los villanos, los personajes que encarnan fuertes contradicciones, son algunos ejemplos de este tipo de figuras. Al mismo tiempo actúan operaciones metonímicas, como la tendencia a definir los personajes a partir de arquetipos construidos a través de sus rasgos físicos y en relación con una tipología social estereotipada.

A nivel del relato, explican Aprea y Martínez Mendoza, las telenovelas se caracterizan por una forma narrativa serializada, que se desarrolla a lo largo de múltiples episodios con continuidad y que se fragmenta en distintas situaciones de suspenso. Hay una historia principal central y alrededor de ella se organizan otros

relatos secundarios que completan el texto. Con respecto a este nivel de análisis, Laura Chernitsky en “Telenovela: el placer del género” (1996) retoma los cinco elementos obligatorios que componen un relato, según Tzvetan Todorov: 1) Situación de equilibrio; 2) Degradación del equilibrio; 3) Estado de desequilibrio comprobado; 4) Intento de restablecimiento del equilibrio; 5) Restablecimiento del equilibrio. La autora afirma que, en el caso de la telenovela ocurre un fenómeno interesante, porque aquí no sólo están presentes los cinco momentos obligatorios “sino que, desde el comienzo mismo del relato, se sabe con certeza cuál será el restablecimiento del equilibrio inicial” (Chernitsky, 1996: 33). Y esto tiene que ver con que, casi sin excepción, el género telenovela se caracteriza por ser un relato con “final feliz”: el restablecimiento del equilibrio se alcanzará a través de la unión en matrimonio de los protagonistas. En las telenovelas, el “placer del género” está en ser espectador de las complejas y múltiples vicisitudes que deben atravesar para poder estar juntos.

La dimensión enunciativa refiere a la *enunciación*, definida por Steimberg como “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (Steimberg, 1993: 48). Aprea y Martínez Mendoza, también retomando a Steimberg, explican que la enunciación se puede definir como la articulación de algunos rasgos de tipo temático y otros retóricos. En el caso de la telenovela, la articulación de los rasgos genera lo que ellos denominan un “juego de tensiones”, observables en los distintos niveles de análisis. En la dimensión retórica, los autores describen la existencia de una tensión permanente entre la operatoria metonímica, que busca construir una representación naturalista de los escenarios y los personajes, acorde a “la vida real”, y la utilización de figuras del orden metafórico que exageran ciertos rasgos y escapan a la retórica naturalista. Una tensión similar, desarrollada previamente, se da en el nivel temático entre el verosímil de género y el verosímil social.

Estas tensiones recorren todo el texto, lo organizan y lo articulan como una telenovela, que Aprea y Martínez Mendoza definen como un género en el cual “a través de la historia serializada de la construcción de una pareja, entran en tensión el mundo del deseo que mueve la acción de los personajes y el mundo de las convenciones que organizan la vida social” (Aprea y Martínez Mendoza, 1996: 29). Siguiendo a Christian Metz, los autores denominan al dispositivo de enunciación de la telenovela como

“transparente”, dado que genera la ilusión espectral de “mostrar una historia como si se contara a sí misma”, sin dar cuenta de que se trata de un producto construido. El enunciatario que implica esta situación enunciativa es según los autores un “voyeurista de los prolegómenos de la felicidad” de la pareja protagónica y que cuenta con ciertas competencias para abordar el texto sin confundirlo con “la realidad” (Aprea y Martínez Mendoza, 1996).

2.4 Telenovela y transformación: un mismo género, distintos estilos

Las distintas transformaciones sufridas por el género a lo largo de su historia permite identificar una serie de rasgos variables que pueden modificarse en un texto sin expulsarlo del territorio de la telenovela, mientras que otro conjunto de características constituyen las invariantes de género, es decir, determinadas formas de abordaje de las relaciones y los acontecimientos, heredados de otros géneros discursivos, que permanecen constantes y son característicos de los diferentes discursos que componen el género telenovela. Según afirma Mazziotti (1995), la matriz melodramática es una de las invariantes que estructura todo relato que quiera ser llamado telenovela -además de atravesar gran parte de las producciones culturales en América Latina²⁴-. Por otro lado, una de las primeras clasificaciones estilísticas del género telenovela fue desarrollada por Oscar Steimberg en “Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela” (1994), y definía tres momentos estilísticos: el momento primitivo, el moderno y el posmoderno o barroco. Si bien estas modalidades surgieron en distintas etapas históricas, coexisten en la producción de telenovelas. Marita Soto en el Prefacio de *Telenovela/Telenovelas* (1996), afirma que el criterio de clasificación utilizado tiene que ver con las distintas formas de articulación de los “mecanismos verosimilizadores” puestos en juego en los relatos. Es decir que la definición de cada estilo está atravesada por las formas en que se resuelven las tensiones entre los dos tipos de verosímiles que estructuran toda historia, el verosímil social y el verosímil de género (ya abordados en el apartado anterior).

En el estilo primitivo es el verosímil de género el que predomina e impone sus reglas frente al verosímil social. Se trata de relatos más vinculados a la tradición

²⁴ Nora Mazziotti sostiene que, en la producción argentina, el melodrama ocupa un lugar muy relevante, excediendo el ámbito teatral en el que surge, y es posible reconocer sus marcas en prácticas diversas de la cultura argentina, como el tango, el bolero, el baile, otros formatos teatrales (la comedia familiar, el drama social), el periodismo (la crónica sensacionalista, la novela de folletín), la literatura, el cine y la radio (Mazziotti, 1996).

melodramática, con un desarrollo narrativo lento y lineal, basado en el sufrimiento y la pasión, la polarización de los roles de los personajes como así también la construcción esquemática e hiperbólica de los escenarios. Dice Soto:

Dos universos de personajes sin fisuras ni rastros de una psicología compleja, entregados y confiados en su destino sin la más mínima duda sobre su lugar en el mundo, entran en conflicto, facilitando y obstaculizando el encuentro de una muchacha con el hombre de su vida (Soto, 1996: 11).

Algunos exponentes de este estilo son *El amor tiene cara de mujer*, escrito por Nené Cascallar y emitido en 1964 por Canal 13, y *Simplemente María*, de Celia Alcántara, estrenada en el año 1967 en Canal 9.

La expansión del verosímil social por sobre el de género caracteriza al segundo estilo definido: el moderno. En este momento, las telenovelas permiten el ingreso de los conflictos y los acontecimientos sociales en sus historias, poniendo algunas veces en segundo plano la historia de amor que corona cualquier exponente del género. María Victoria Bourdieu en “Nuevos estilos en la telenovela argentina. Justicia, ética y protagonismo masculino” (2009), afirma que este estilo se aleja de la enunciación patética (de *pathos*) característica de la retórica melodramática y se acerca al drama realista, al intentar conectar a la telenovela con otros discursos sociales (Bourdieu, 2009). Un exponente claro de este estilo fue *Rolando Rivas, taxista*, escrita por Alberto Migré y transmitida en 1973 por Canal 13.

El movimiento inverso se produce en el tercer momento estilístico, el posmoderno o barroco, en el cual el verosímil de género avanza sobre el social. En este nuevo estadio la telenovela se caracteriza por una gran auto-referencialidad, “se vuelve sobre sí misma; se mira y se burla de sí misma, juguetonamente, sin críticas ni culpas” (Soto, 1996). Estos relatos pueden contener un conjunto variado de historias que van del policial a la comedia, pasando por la actualidad y el suspenso. Y se complejizan, al mismo tiempo, los motivos del género y los roles de los personajes, que van rotando su lugar dentro del relato (Bourdieu, 2009). La telenovela que aparece como fundadora de este estilo es *Antonella*²⁵ (1992), con guion de Enrique Torres y con Andrea del Boca y Gustavo Bermúdez como protagonistas. Esta telenovela provocó un revuelo en la

²⁵ Para leer distintos enfoques analíticos que abordan las complejidades de la telenovela *Antonella* consultar el libro de Marita Soto, *Telenovela/Telenovelas* (1996), que compila una serie de artículos dedicados al análisis de la telenovela argentina, entre los cuales varios se dedican específicamente a la tira en cuestión.

crítica televisiva al romper con una serie de convenciones estilísticas propias del género relacionadas, por ejemplo, con el manejo de la ironía referida a la telenovela misma; y también con la construcción novedosa de los personajes y la inclusión de otros difíciles de imaginar en una telenovela (por ejemplo, “Dios” aparece en el último capítulo de *Antonella*).

Vale la pena detenernos en la figura de la heroína construida en este período estilístico, dado que las telenovelas posmodernas plantean un modelo que intenta romper -al menos parcialmente- con los estereotipos más ligados al melodrama clásico que solían mostrar a la protagonista como una mujer precavida, dulce, sufrida y sumisa. Nora Mazziotti en “Monjas e indios, picardía y comedia: dos modelos en las telenovelas argentinas de los 90” (1996)²⁶ destaca el comportamiento “protofeminista” de los personajes encarnados por Luisa Kulliok -protagonista de numerosas telenovelas en los noventa²⁷- que desentona con el momento histórico representado en la trama. Las heroínas de este momento estilístico se oponen a las normas sociales, se abren paso en espacios donde antes se les negaba la entrada, aunque el discurso combativo y la actitud progresista hacia las problemáticas sociales no resulta verosímil con las ideas y los reclamos de las mujeres progresista de la época en que transcurre la telenovela -fines del siglo XIX, principios del XX-. A pesar de este anacronismo, es llamativa la búsqueda de las protagonistas que representa Kulliok para romper estructuras en la esfera pública. Por ejemplo, en *La extraña dama* (1989), la monja que encarna la actriz plantea ideas de avanzada y se dedica a modernizar la orden a la que pertenece, intentando reducir las restricciones sobre las estudiantes pupilas; o en *Con alma de tango* (1994), donde representa a una de las primeras médicas de la ciudad. Según Mazziotti, si bien este “protofeminismo” va en aumento en la serie de telenovelas de Kulliok, las heroínas no logran plasmar sus convicciones “feministas” en su vida privada y su rebeldía, lejos de lograr una transformación real del rol tradicional de la protagonista femenina, no logra ir más allá que una actitud verbal que no se corresponde con la totalidad de sus acciones o con la trama.

²⁶ Artículo escrito con la colaboración de Libertad Borda y Paula Rodríguez Marino.

²⁷ Protagonizó una serie de novelas en los años noventa que Mazziotti denomina como “novelas de productor”, dado que se destacan por el detalle en lo técnico, la pomposidad de la puesta en escena y los vestuarios, elencos numerosos y un abultado presupuesto (Mazziotti, 1995). Estas telenovelas son: *La extraña dama* (1989-90), *Cosecharás tu siembra* (1991), *Soy Gina* (1992), y *Con alma de tango* (1994-95) y *Más allá del horizonte* (1994).

El otro conjunto de telenovelas de los noventa fueron las que tuvieron a Andrea del Boca²⁸ como protagonista. Mazziotti sostiene que en ésta serie de ficciones, sobre todo en *Antonella* (Torres, 1992) y *Perla Negra* (Torres, 1992), también fue posible observar, además de una serie de cambios de tipo narrativos -como la hibridación entre comedia y melodrama- la construcción de un tipo de heroína “feminista”: con independencia económica y pensamiento libre, que decide por sí misma y participa en el mundo laboral. Que además no duda en criticar a los hombres y sus actitudes machistas y castradoras con comentarios despiadados e irónicos, aunque siempre desde una postura individual, sin una perspectiva de lucha social. Al igual que las heroínas tradicionales e ingenuas, ésta no tiene experiencia en las relaciones con los hombres, pero en este caso su discurso denota una mujer experimentada e informada. Por otro lado, en este nuevo modelo de protagonista, la motivación de sus acciones cambia: ahora planea una venganza, lo que la aleja de la supuesta bondad que debe encarnar según los cánones del melodrama tradicional. Sumado a esto, se le permite la seducción, comportamiento propio de la villana y relacionada con el pecado. Mazziotti señala una contradicción en este punto, porque si bien el discurso verbal de la heroína es “feminista”, el lenguaje corporal da a entender enamoramiento y lleva implícito el ofrecimiento sexual. En palabras de la autora:

[...] el discurso verbal funciona como un superyó principista, no sólo expresión de las ideas antimachistas, sino también resguardador de la virginidad. Con lo que el discurso “feminista” no resulta liberador y acerca a la heroína al modelo tradicional de la ingenua, dechado de pureza, aún mantenida a pesar de que resultara seducida y embarazada por inexperiencia (Mazziotti, 1996: 10).

Siguiendo la clasificación de Steimberg, Bourdieu plantea, luego de un análisis de las telenovelas surgidas en los primeros años del siglo XXI, que es posible hablar de la conformación de un nuevo estilo en las ficciones nocturnas argentinas, que se alejan de la estructura tradicional del género al desplazar algunos de los contenidos de origen popular que aún había en ellas. Esto permitiría el acercamiento al género por parte de un público que no es el habitual consumidor de telenovelas.

²⁸ A las telenovelas que protagoniza Andrea del Boca, Mazziotti las denomina “telenovelas de actriz”. En este caso la historia transcurre en tiempo presente y en un contexto urbano. Este conjunto de telenovelas no se caracteriza por las innovaciones con respecto a la inversión económica, sino por cambios a nivel narrativo, la incorporación de temas de actualidad y de ritmos de narración de otros géneros (Mazziotti, 1996).

Para la autora, el año 2003 es clave por el surgimiento de dos telenovelas pioneras en la incorporación de rasgos de este nuevo estilo: *Resistiré* en Telefé y *Soy Gitano* en Canal 13. Ambas se emitieron en el *prime-time* nocturno de los respectivos canales y fueron señaladas por la crítica televisiva como exponentes de una nueva forma de contar. Por un lado, *Resistiré* plantea una ruptura que va más allá del melodrama clásico (con el que ya habían roto las telenovelas del estilo posmoderno), y se separa de las rigideces de las convenciones genéricas. Bourdieu explica que los elementos que incorpora esta ficción (erotismo, ciencia ficción, violencia y efectos especiales) permitieron su apropiación por un público más amplio que el típico consumidor del género. El público ecléctico que hace de espectador en el turno noche podría ser la razón por la cual, según la autora, se haya optado por la construcción de historias más extravagantes (Bourdieu, 2009). *Soy Gitano*, si bien es una tira más tradicional, incorpora algunos de estos elementos, como la magia y la hechicería, pero sin abandonar las características del género.

A partir de este momento se van gestando una serie de cambios que actúan en detrimento de las propuestas ligadas al melodrama más tradicional. A diferencia de las ficciones de otros momentos estilísticos, Bourdieu sostiene que las del nuevo estilo proponen un mayor protagonismo del héroe y ya no de la víctima, que pasa de motorizar el relato a ver disminuida su importancia. El “anzuelo” es ahora la obtención de justicia que será responsabilidad única de la intervención del héroe (Bourdieu, 2009). Este cambio en la figura del protagonista se refleja incluso en los títulos de los programas que remiten a sus protagonistas masculinos: *Soy Gitano* (2003), *Padre Coraje* (2004), *Hombres de honor* (2005).

En el 2006 se estrena la telenovela *Montecristo*, en Telefé, una versión actualizada y situada en la Argentina moderna de la clásica novela *El conde de Montecristo* (1844), de Alejandro Dumas. Para Bourdieu, es esta la ficción que inicia la propuesta de la venganza como tema central, sin abandonar el de la conformación de una pareja heterosexual que logra la felicidad formando una familia, aunque en esta reedición ya no es excluyente el matrimonio religioso. El héroe de esta ficción es traicionado por su mejor amigo y cuando vuelve muchos años después a vengarse, lo encuentra casado con la que era su novia. Pero en esta versión moderna, el protagonista masculino perdona a su amada, que ha sido tan víctima como él de la situación. La historia argentina reciente funciona en esta telenovela como contexto, dado que el

padre del mejor amigo del protagonista es vinculado por un juez con un centro clandestino de detención que funcionaba durante la última dictadura militar en los setentas, al mismo tiempo que la protagonista femenina va a descubrir a lo largo del relato que es hija de desaparecidos. La autora señala que las espectadoras mujeres proactivas no encontraron en el personaje principal femenino alguien con quien identificarse, dado que no asume “ninguna acción contundente, más que dejarse llevar, dominar y proteger [...], nos hubiera gustado una protagonista femenina algo más activa, decidida, aguerrida, que no se desmayara en la escena del final esperando ser rescatada” (Bourdieu, 2009: 6). Quien cumplió ese rol fue el personaje de la tercera en discordia, que termina siendo hermana biológica de la protagonista.

El contexto sociopolítico en que se emitió *Montecristo* fue determinante para que sea posible abordar un tema de semejante sensibilidad en la televisión argentina como el terrorismo de Estado. Esto es, la postura adoptada por el Estado argentino de construir un consenso respecto de la conformación de una memoria social con un sentido particular. El apoyo que esto significó permitió introducir el tema y la necesidad de resarcimiento en una ficción televisiva. Por otro lado, la respuesta del público fue contundente, dado que no solo atrapó a los seguidores del género sino también a quienes se vieron interpelados por la temática.

En el canal de la competencia, Canal 13, ese mismo año se presentó *Sos mi vida*, una típica telenovela del estilo neobarroco escrita por Enrique Torres, que responde más fielmente a las convenciones del género que su competidora *Montecristo*, y le saca algunos puntos de rating de ventaja. Bourdieu sostiene que la existencia de esta ficción no contradice su propuesta de la existencia de un nuevo estilo que comienza a consolidarse, sino que más bien refuerza la idea de que los cambios estilísticos en los géneros no son tajantes y que se combinan aspectos de los diversos estilos en todas las telenovelas.

Durante 2007 se vivió un período de escasez de ficciones, a excepción de algunos unitarios como *Televisión por la identidad* (Telefé) o *Mujeres asesinas* (Canal 13). La única telenovela nocturna estrenada ese año fue *Lalola* (América TV), que si bien no se alejó demasiado de los cánones del género, innovó con el planteo de un protagonista transgénico -el personaje está ocupado por una mujer, pero en realidad es un hombre que gracias a un hechizo ha adquirido un cuerpo femenino-. El éxito de

los canales más vistos pasó ese año por el fenómeno de los reality shows, que ocuparon todos los horarios centrales y fueron masivamente elegidos por el público argentino.

Ya en el 2008, una nueva propuesta de Telefé corrobora la hipótesis de Bourdieu sobre el afianzamiento de un nuevo estilo de telenovelas. Se trató de la telenovela nocturna *Vidas robadas*, una historia que gira alrededor del secuestro de una joven en la Provincia de Buenos Aires para ser explotada sexualmente en una red de trata de personas y de los esfuerzos de su familia por rescatarla por todos los medios posibles. Además muestra el punto de vista de los criminales que dirigen y ejecutan estos sistemas de explotación de mujeres. Es destacable el protagonismo que tomó la temática de la trata de mujeres con fines de explotación sexual, en comparación con la historia de amor de la pareja protagónica que perdió centralidad a medida que avanzaba la historia. Esto, según Bourdieu, da cuenta de que entre los consumidores de esta ficción se encuentran algunas franjas de la audiencia que no son históricas consumidoras del género. De todos modos, a pesar de la gran apuesta estética que significó esta telenovela, la respuesta de la audiencia no fue la que se esperaba, “sea quizás que estas no son las historias de la realidad que el público quiere ver o que, todavía, el entretenimiento que requiere menor compromiso por parte del espectador [...] resulten más atractivos” (Bourdieu, 2009:8). (Bourdieu, 2009).

Una característica que destaca Bourdieu de estas nuevas ficciones es la ausencia del factor económico como un problema a resolver durante el relato, es decir, se observa un “vaciamiento de las condiciones socioeconómicas de los protagonistas” (Bourdieu, 2009: 8). El conflicto de la pareja protagónica no pasa ya por una problemática de clase, sino que se basa en el hecho de ser o haber sido víctima de un delito grave y del posicionamiento de los miembros de esa pareja frente a esta situación. Por otro lado, para la autora es imprescindible la impronta justiciera y reivindicatoria que adquiere el relato, que carga en las manos del protagonista masculino la responsabilidad de hacer justicia, asimilándolo más a un héroe de acción que a un galán de telenovela. Una de las hipótesis que esboza Bourdieu para explicar los cambios en los motivos y temas típicos de las telenovelas es que ésta pueda estar perdiendo los rasgos populares con que fue fundada para hacerse cargo de preocupaciones de otros estratos sociales que aún registran reivindicaciones pendientes que no tienen que ver con lo económico.

En resumen, la autora plantea a partir del análisis de algunos rasgos comunes de las producciones de los últimos diez años, sobre todo aquellas emitidas en *prime-time* nocturno, el surgimiento de un nuevo estilo que se caracteriza, en primer lugar, por un protagonista masculino, una protagonista femenina un tanto pasiva, y, en caso de existir una mujer fuerte, no forma parte de la pareja protagónica. Además, la propuesta clásica de personajes cambia, hay un amigo/socio de la pareja protagónica que colabora en la obtención de justicia, mientras que el personaje cómico/bobo clásico del melodrama pierde participación, ya que ningún personaje carece de racionalidad. En segundo lugar, las acciones están guiadas por la necesidad de obtención de justicia, sin que sea el protagonista de la tira necesariamente la víctima a la que hay que resarcir. En tercer lugar, la autora sostiene que en este nuevo estilo se produce un avance del verosímil social sobre el de género, al igual que el estilo moderno, pero la diferencia es que, en éste caso, el verosímil social no es contexto sino el eje principal de la historia. Por último, el mal no sólo afecta a los protagonistas, sino a la sociedad toda, por lo que el final de la historia debe incluir la conclusión definitiva del delito junto con la condena correspondiente a sus perpetradores, o de lo contrario la muerte como símbolo de justicia.

El nuevo estilo de telenovelas, que Bourdieu nombra como “El regreso de los héroes”, busca lograr la identificación de la audiencia con una necesidad de justicia acerca de un crimen que afecta o ha afectado a una gran parte del público. Las modificaciones estilísticas buscan, a criterio de la autora, interpelar a un nuevo consumidor y ampliar la audiencia más allá de sus clásicas/os televidentes, por lo que se busca incorporar rasgos de otros géneros como el policial, de aventuras y el suspenso. Pero el cambio más radical que propone este nuevo estilo es que la gestión individual, la posibilidad de agencia del protagonista, posibilita un cambio que modifica sustancialmente las condiciones de vida colectivas. Mientras que la capacidad de gestionar el propio presente aparecía ya en las producciones modernas y neo-barrocas, en este nuevo formato estilístico el héroe, mediante la entrega de los culpables a la justicia o haciendo “justicia por mano propia”, colabora en la necesidad de redención de las víctimas de ese delito, y por extensión, le hace un bien a la sociedad toda.

2.5 Conclusiones parciales

A la hora de analizar una telenovela, que es el objetivo de este trabajo, es necesario tener en cuenta qué implica clasificar a un producto cultural dentro de este género televisivo. Si bien los teóricos que se dedicaron al análisis del género coinciden en que se trata de un objeto siempre cambiante, también hay consenso acerca de una serie de rasgos invariantes que debe tener cualquier producción que quiera llamarse a sí misma telenovela. Desde su surgimiento hasta principios del siglo XXI, podíamos estar seguros de que las telenovelas argentinas nos contaban una historia de amor en la que una pareja heterosexual monogámica era sometida a una serie de pruebas del destino hasta lograr finalmente el ansiado final feliz en el que ambos se unen en matrimonio – religioso- y forman una familia. A grandes rasgos se mantuvo el esquema tradicional del melodrama en relación con los personajes protagónicos, aunque con algunas variaciones resultado de la adaptación del género a la idiosincrasia nacional, y por la influencia de la matriz teatral argentina.

Sin embargo, es durante el período de telenovelas de estilo neo-barroco o posmoderno que define Steimberg cuando se produce un cambio significativo en la construcción de las protagonistas femeninas. Las telenovelas de los años noventa protagonizadas por Luisa Kulliok o Andrea del Boca vienen a presentar heroínas que Mazziotti define como “protofeministas”, que se oponen a las normas sociales, se manifiestan en contra de las actitudes machistas y encarnan roles profesionales en espacios vedados para las mujeres. A pesar de lo novedoso de estas representaciones, las protagonistas no logran registrar sus vidas cotidianas a través de sus convicciones feministas, su discurso rebelde no logra superar el plano discursivo y no se produce, entonces, una transformación real de rol tradicional de la protagonista.

A partir de los primeros años del siglo XXI, se produce un cambio estilístico en la producción de telenovelas, sobre todo aquellas emitidas en el horario central nocturno. Como explica Bourdieu, si antes el tema central era el camino hacia el altar de una pareja, ahora el “gancho” es la obtención de justicia frente a un crimen que en general afecta a la sociedad toda. Es decir que se da un avance del verosímil social sobre el verosímil de género para que el primero pase a ser el eje principal de la historia. Este nuevo estilo propone un mayor protagonismo del héroe (visible incluso en los títulos de las ficciones), que es quien va a hacerse cargo de la responsabilidad de

hacer justicia. La heroína ve reducida su relevancia y su rol es pasivo, y, en caso de existir una mujer fuerte, esta no forma parte de la pareja protagónica. Otra diferencia que plantea este estilo con las propuestas clásicas es que el mal afecta no solo a los protagonistas sino a toda la sociedad, por lo cual el final de la historia debe incluir la conclusión del delito y el castigo de sus responsables.

En este sentido, *La leona* presenta algunas continuidades y rupturas con los estilos abordados en este capítulo. Por un lado, retoma algunos de los elementos clásicos del melodrama, como los motivos de conflicto de identidad y la venganza del protagonista masculino, sumado a la historia de un amor difícil de alcanzar que ocupa un lugar importante en el relato. Además se echa mano a recursos como las “coincidencias abusivas” y el azar como motor de las acciones. Por otro lado, siguiendo a Borda y Lehkuniec, es posible afirmar que *La leona* se encadena en el nuevo estilo de telenovelas definido por Bourdieu: “el verosímil social es el eje, los personajes son racionales y la maldad es un flagelo para la sociedad toda” (Borda y Lehkuniec, 2016: 11). Sin embargo, a diferencia de *Montecristo* (2004), *Vidas robadas* (2008) y *El elegido* (2011), ahora el protagonismo vuelve a centrarse en una figura femenina fuerte, independiente, con convicciones que podríamos llamar feministas, dispuesta a luchar por sus ideales, que está más cerca de las heroínas encarnadas por Luisa Kulliok o Andrea del Boca que de las del nuevo estilo definido por la autora. Este último punto será abordado en profundidad en el capítulo de análisis.

Capítulo III

El regreso de la heroína “protofeminista”

3.1 Sinopsis²⁹

La leona cuenta la historia de María Leone, una obrera de las clases populares que trabaja, junto a gran parte de su familia, en Textil Liberman, una fábrica con cuarenta años de historia. Ella fue madre soltera de su primer hijo y se encuentra en pareja con el padre del segundo, Fabián, que como ella misma dice no es el amor de su vida, pero la “bancó”. A pesar de que viven con lo justo, los Leone y el resto de sus compañeros y amigos con los que comparten el día a día en la textil, llevan una vida feliz. Hasta el día en que llegan a la fábrica Franco Uribe y su equipo supuestamente contratados para equilibrar las cuentas de la empresa. En realidad, Klaus Miller, el director de la textil y el principal villano de esta historia, encomendó a Uribe la tarea de llevar la textil a la quiebra, ya que descubrió que posee una enfermedad degenerativa y quiere pasar sus últimos días disfrutando de su fortuna junto con su joven amante en una playa del Caribe. La presencia de Uribe allí, sin embargo, no es casual. Él es el primer hijo de Klaus, al que éste pensó haber asesinado apenas nació, pero que fue salvado por la tía del niño, que lo criará lejos como si fuera su propio hijo. Franco viene entonces a recuperar lo que es suyo, la fábrica, sin saber que su plan de venganza lo cruzará con María, de quien se enamora como nunca antes le había pasado y lo mismo le ocurrirá a ella con él. El sufrimiento que le causa a la “Leona” y su familia con su plan provocan un replanteo constante de su misión, y su historia de amor atravesará un sinfín de dificultades a medida que los trabajadores se organizan, con María a la cabeza, para resistir el vaciamiento de la fábrica.

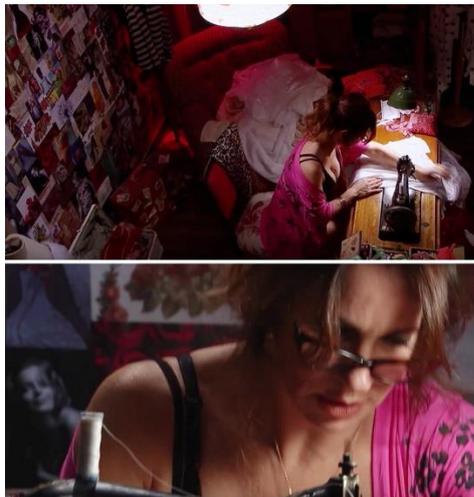
Finalmente, los trabajadores logran que el proyecto de expropiación de la textil sea debatido en la legislatura y, luego de que Franco, en un gesto redentor, facilite una serie de papeles habilitantes, éste es aprobado y los trabajadores se convierten en los legítimos dueños del predio. La celebración dura poco, porque María es secuestrada por Gabriel, que la utiliza para tenderle una trampa a Franco y los lleva a ambos a la fábrica donde amenaza con que va a matarlos constantemente. Pero en un momento de distracción, ella logra neutralizar a Gabriel, y salva la vida de ambos. La vida los separa durante un año, en el que la “Leona” viaja por el país enseñando costura y

²⁹ Para un resumen más extendido de la trama consultar el anexo.

transmitiendo la experiencia de la cooperativa y no será hasta que –nuevamente- un día de carnaval, Franco se aparezca en Purmamarca, Jujuy, y se fundan en un beso apasionado como el que dio comienzo a esta historia.

3.2 Rompiendo moldes: representaciones disruptivas de la feminidad en *La leona*

Como indica el título del capítulo, podemos decir que la telenovela *La leona* viene a recuperar a la heroína característica de las producciones del estilo “neobarroco” de los años noventa, que Mazziotti definió como “protofeminista”, al construir el personaje de María Leone, una obrera de una fábrica textil -su lugar en el mundo dirá ella cada vez que tenga oportunidad- que es capaz de luchar hasta las últimas consecuencias y enfrentarse con quien se ponga enfrente para defender su lugar de trabajo y el de sus compañeros. Desde la elección del vestuario de la heroína, que no escatima en escotes pronunciados y faldas ajustadas, hasta las imágenes que revisten las paredes de su taller de costura o su habitación, en las cuales podemos observar todo tipo de íconos que remiten al movimiento de mujeres, o en su defecto, a mujeres que provocaron una ruptura en el espacio artístico: la niña dibujada de Liniers para la primer marcha de “Ni una menos”, una foto de Eva Perón, una imagen de Amy Winehouse que comparte la pared con otra de Frida Khalo o una estampita de Gilda pegada a una máquina de coser. Todas estas decisiones estéticas denotan una intención política deliberada de representar un universo en el que se pondera la osadía, valentía y potencia de las mujeres, y refuerza el carácter feminista de esta construcción de la feminidad.



María Leone cosiendo una madrugada en su taller.

En primer lugar, podemos decir que el hecho de que la telenovela sea

protagonizada por un personaje femenino -y uno de semejante fortaleza y carácter- marca una distancia con las telenovelas del nuevo estilo definido por Bourdieu, sobre todo en lo que respecta al tipo de protagonismo -masculino- que las caracterizaba y al lugar que éstas otorgaban a los personajes femeninos (casi siempre secundarios y pasivos). Las mujeres de esta telenovela toman el centro de la escena en todos los ámbitos sociales y políticos que habitan y logran hacerse escuchar frente a los interlocutores más adversos, como los representantes del sindicato, o los integrantes del directorio de la fábrica, espacios en los que suele reinar un machismo recalcitrante. La convicción y determinación de estos personajes femeninos contrasta fuertemente con la ingenuidad e impasibilidad de las mujeres que hacen de *partenaire* de los héroes justicieros que encabezan las telenovelas de los primeros años del siglo XXI.

A su vez, es necesario destacar que en esta reedición de las heroínas del estilo Kullio o Del Boca los comportamientos “protofeministas”, por un lado, exceden a la protagonista para alcanzar al amplio abanico de personajes femeninos secundarios, y por otro, en muchas oportunidades, el discurso de independencia y empoderamiento de las mujeres logra traducirse en acciones concretas que modifican sustancialmente su rol en los distintos espacios sociales y políticos en los que transcurren sus vidas. Este movimiento, si bien se observa con mayor contundencia en el caso de la heroína, María, se da también en el comportamiento del resto de las mujeres que componen esta historia. No solo en la fábrica, también en sus hogares, con sus familias o en lo que respecta a las formas de experimentar la sexualidad, los personajes femeninos, ya sean niñas, jóvenes o adultas, toman decisiones que en muchos casos cuestionan los mandatos sociales hetero-patriarcales y rompen con los estereotipos de género que determinan feminidades normativas. Las mujeres irrumpen en espacios de discusión política de los que suelen ser excluidas -sindicato, patronal-; expresan y viven su sexualidad de una forma más libre y desprejuiciada, y lo mismo ocurre con la maternidad, condición que no siempre aparece ligada a la carga moral que caracteriza a las miradas más conservadoras sobre el tema, habilitando decisiones más libres sobre sus cuerpos. Además, sus relaciones se construyen a partir de una concepción del amor más realista y sincera, alejada del romanticismo melodramático y necesariamente sufrido de las telenovelas más tradicionales. De esta manera, los atributos de “lo masculino” y “lo femenino” se ven trastocados en esta telenovela, se produce, en palabras de Richard, una deconstrucción de la mujer como signo, que pone de

manifiesto el carácter cultural de estas construcciones discursivas y permiten desnaturalizar la idea de que determinadas atribuciones son inherentes a hombres o mujeres.

En *La leona* es posible observar una serie de continuidades con la matriz melodramática³⁰ que permiten clasificarla dentro del género telenovela. Pero al mismo tiempo, en relación con la construcción de la mujer, existe una serie de rupturas interesantes con las convenciones de género que vale la pena señalar. Por el lado de las continuidades, en esta ficción se pueden observar algunos rasgos propios del costumbrismo que caracteriza a las telenovelas argentinas de los setenta y que luego son retomados por las producciones de la segunda mitad de los años noventa. Esta impronta repercute en la construcción de personajes -inmigrantes europeos y generaciones posteriores que habitan un barrio popular del conurbano bonaerense-, en el tipo de lenguaje coloquial que utilizan, repleto de expresiones típicas del habla popular y del lunfardo, y en los ambientes en los que se desarrolla la historia: el barrio, el bar de la fábrica, la cocina y el patio de la familia Leone, donde la mesa familiar -espacio que alberga desde discusiones familiares hasta definiciones políticas y confesiones amorosas- cumple una función catalítica determinante.

Por otro lado, desde el punto de vista temático, *La leona* cumple con la premisa melodramática de contar una historia de amor llena de obstáculos, casi imposible de concretar. En este caso, hay una contraposición de clase y moral entre la heroína, una obrera de las clases populares, y Franco Uribe, un exitoso abogado que se dedica a fundir empresas y obtener una ganancia de la venta, como pretende hacer en la textil en la que trabajan María y sus compañeros. Sin embargo, el amor y la pasión entre ambos no tarda en aparecer y deberán luchar contra ese sentimiento para atravesar sus propias luchas personales. Cabe destacar que Franco será para María su punto débil, ya que a pesar de representar todo a lo que ella y sus compañeros se enfrentan, no puede evitar enamorarse de él, traspasando sus propios límites morales. Aunque también podríamos decir, siguiendo la matriz melodramática, que ella intuyera la “bondad” que finalmente demuestra Franco cuando llegando el momento de la votación en la Cámara de Diputados por la expropiación de la textil es el que facilita los papeles que permiten que

³⁰ No serán abordadas en profundidad en este trabajo aquellas continuidades o rupturas que establece *La leona* con las convenciones genéricas de la matriz melodramática que sean irrelevantes para el análisis de la construcción de la figura de la mujer, debido a que esa tarea excede el objetivo de esta tesina de grado.

ésta se concrete, renunciando así a su plan de venganza.

Esto se vincula también con otro de los aspectos clásicos del melodrama, enunciado por Brooks (1976) como el “drama del reconocimiento” que también aparece en esta telenovela con algunas particularidades. Por un lado, observamos el conflicto de identidad de Franco Uribe, que es en realidad Diego Miller, hijo del primer matrimonio de Klaus con Ruth, una de las hermanas Liberman, que se suicida luego de encontrar a su marido engañándola con su hermana, Sara. Después de que Klaus intenta de asesinar a su hijo –sin lograrlo- su tía lo rescata y lo lleva lejos para salvar la vida de ambos. Sara se cambiará el nombre a Sofía, a Diego lo llama Franco, y lo cría como su hijo, ocultándole toda la verdad. Inventa una historia en la que ella aparece como una empleada de la fábrica que quedó embarazada de Klaus, su patrón, aunque no le oculta que éste quiso matarlo. Llegando el final de la historia Sofía revelará su verdadera identidad ante su hijo/sobrino y luego juntos protagonizarán una segunda instancia de “reconocimiento” cuando ambos revelan su verdadera identidad al resto de la familia Miller-Liberman. En este caso, y a diferencia de lo que ocurre en el relato melodramático clásico, este pasaje que describe Brooks del desconocimiento al reconocimiento público de la virtud” no es protagonizado por el personaje virtuoso, sino por quien la mayor parte del relato ocupa el lugar de villano.

Podríamos decir que existe un conflicto de identidad que se da en otros términos en el caso de la heroína. Si bien es innegable el rol preponderante que María cumple en la lucha obrera, al principio su liderazgo es moral, dado que quien ocupa el lugar de líder legalmente reconocido es Coco, el delegado sindical, aunque goce de una muy baja legitimidad entre sus compañeros. Finalmente, la expropiación junto con la conformación de la cooperativa y su designación como presidenta puede ser entendida como un reconocimiento de su verdadera identidad como líder legal de los trabajadores.

Asimismo, hay cierta presencia de la idea de la felicidad como un objetivo difícil de lograr sin sufrimiento, pero en este caso los obstáculos no solo entorpecen las uniones amorosas³¹ sino también la consecución de otro objetivo que hace al final feliz

³¹ El plan de venganza diseñado por Franco Uribe para recuperar la fábrica entorpece constantemente, y a veces hasta parece impedir definitivamente, su relación con María, contradictoria desde el principio, ya que sus intereses la perjudican a ella y a sus compañeros, que necesariamente perderán sus puestos de trabajo de tener éxito el plan. Por otro lado, el incesto y el problema de identidad, motivos tradicionales del género, se interponen en la relación entre Abril Uribe y Brian Miller, que comienzan su noviazgo sin saber que en realidad son sobrina y tío, dado que Brian y Franco son medios-hermanos.

de esta historia, que es la constitución de una cooperativa dirigida por los trabajadores de Textil Liberman. Demoras propias del sistema jurídico, palos en la rueda diseñados minuciosamente por Klaus Miller, el dueño de la textil fraudulentamente quebrada, y todo tipo de estrategias de desgaste implementadas tanto por el sindicato como por el equipo de Franco Uribe para desalentar el entusiasmo de los obreros, conspiran contra el sueño de María y los suyos, es decir, poder ser legítimos dueños de la fábrica.

Ahora bien, en éste último punto hay una discontinuidad que vale la pena marcar. Si en el horizonte de expectativas de género el tema de la conformación de una pareja monogámica y heterosexual que logra la felicidad a través de la conformación de una familia por medio del matrimonio religioso era central (Aprea y Martínez Mendoza, 1996) en *La leona* esa centralidad es parcial –María incluso afirma su desinterés en el casamiento, dice que nunca “se comió la del anillo y el vestido” (*La leona*, capítulo 82)-. En esta historia, para conseguir el restablecimiento del equilibrio inicial es necesario que se dé el objetivo colectivo de la conquista de la fábrica por sus trabajadores a través de la fundación de la cooperativa Trabajo Argentino. Si bien es cierto que la historia de amor -y pasión- entre los dos protagonistas constituye un eje clave del relato, y no existiría telenovela sin él, la lucha obrera encabezada por la heroína para conservar los puestos de trabajo y luego para constituir una fábrica recuperada adquirió una centralidad indiscutible, a un punto tal que no podría existir un final feliz que no incluyera la victoria de los trabajadores sobre la patronal y la consultora de Uribe y sus colegas. Pero además, la felicidad de la protagonista es alcanzada cuando ésta puede, finalmente, cumplir un sueño personal: viajar por el país en una camioneta dando talleres de corte y confección. No va a ser hasta los últimos minutos del último capítulo que el protagonista masculino y la heroína vuelven a encontrarse y, lejos de unirse en matrimonio o de formar una familia, comparten una cerveza que ambos beben del pico para luego fundirse en un beso apasionado -que de religioso tiene poco-.



María y Franco en su encuentro final en Purmamarca, Jujuy, el día de carnaval.

Otro eje temático con el que rompe esta telenovela es con la idea del “acoso de la maldad a la bondad”, según el cual la pareja protagónica representa el bien absoluto y debe sufrir y soportar los ataques del villano y la villana, que aparecen como la encarnación única del mal. En el caso de *La leona* hay una clara dispersión de esta polarización entre el “bien” y el “mal”, cuando se nos presenta a un galán que pertenece, casi hasta el final, al conjunto de personajes malvados que no solo perjudican con su accionar constantemente a los trabajadores, entre los cuales está la heroína, sino que también los menosprecian y denigran cada vez que tienen oportunidad. El protagonista masculino, aunque es en parte víctima de su padre, Klaus Miller, actúa, al mismo tiempo, sin escrúpulos –y muchas veces con maldad- desde el comienzo de esta historia, convencido de que llevar a cabo su plan es hacer justicia, sin importar quienes caigan en el camino, y es incluso el encargado de despedir de la fábrica a Pedro Leone, padre de María y referente de los trabajadores y de todo el barrio. Sin embargo, la impunidad con la que actúa en un principio se ve perturbada luego de la muerte de Pedro –ocurrida luego de su despido- y cuando cae en la cuenta de que su amor por María es irreversible. A partir de ese momento, su comportamiento oscila entre su rol como villano que busca hacer justicia por mano propia y los replanteos sobre el dolor que su venganza provoca a la mujer que ama y a su familia.

A fin de ordenar el análisis de la representación de la mujer en *La leona*, se definieron cuatro ejes analíticos: 1) Amor y sexualidad femenina; 2) Maternidad normativa en jaque; 3) Mujeres y violencias; y 4) Mujeres en el mundo laboral. Esta división temática intenta abordar aquellos aspectos considerados más relevantes a la hora de construir un estereotipo de mujer, en relación con cómo han sido representados históricamente estos rasgos por el género telenovela, pero también en lo que respecta al horizonte de expectativas sociales culturalmente construido sobre los comportamientos de las mujeres en una sociedad patriarcal.

3.2.1 Amor y sexualidad femenina

Podemos decir que uno de los aspectos más disruptivos que plantea el relato de *La leona* tiene que ver con las formas en que conciben y expresan el deseo amoroso y sexual los personajes femeninos, que revelan lo que podríamos calificar, siguiendo a McRobbie (1998), como una señal de debilitamiento del control sobre la feminidad normativa. Por un lado, hay una desregulación notable de los patrones de comportamiento sexual tradicionales que habilitan nuevas formas de experimentar la sexualidad, más desprejuiciada y con menos tabúes. A diferencia de lo establecido por los estereotipos femeninos del género, las mujeres de esta telenovela viven el sexo de forma más libre, sin que el amor esté necesariamente involucrado. Hablan desfachatadamente sobre sus experiencias con los hombres, sin eufemismos ni formalidades y no escatiman en groserías que escandalizan a las más recatadas. Incluso la edad deja de ser un impedimento para experimentar una sexualidad con menos prejuicios, como en el caso de Isabella, la madre de la protagonista, que al final de esta historia admite tener con Homero Stronatti³² una “relación con derecho a otros” (*La leona*, capítulo 116). En otro capítulo, tres obreras, Carla, Betty y Estela se están cambiando en el vestuario de la fábrica antes de entrar a trabajar y empiezan hablar de los pretendientes de Carla.

Carla: [Se prueba un delantal que le queda chico] ¿Qué onda esto? No me cierra.

O no es mío o se me encogió.

Estela: Debe ser mío, Carlita. Aparte, ¡¿qué pasa con esas tetotas?! Rodri está dele amasijar, amasijar y te están saliendo unas cosas tremendas.

Carla: ¡Callate la boca, vos! Si ese boga es más lento... Ya me aburrí.

Betty: ¿Y el Turco? Ese sí que tiene la retina clavada en este culo eh. [Todas se ríen].

Carla: Sí ese también, mira pero no avanza... Igual mejor, hay que tenerlos ahí, en remojo.

Estela: Sí Carlita, además sos joven y hermosa, será el Turco, será Rodrigo o será alguien mejor, no te preocupes por eso.

Carla: [A Estela] Che, ¿y vos? Después del Quique, ¿no hubo nada?

Estela: No, bueno que se yo, un poquito.

Carla: ¡¿Qué es un poquito?!

Betty: ¡¿Qué qué?! ¡Vivimos juntas y no me contaste nada!

Estela: No, bueno, porque no da mucho, porque es casado...

Carla: Y sí, eso resta un par de puntos. Pero que, ¿ya te lo morfaste? ¿Está bueno?

Estela: Sí, que se yo, un par de veces nada más.

Betty: ¡Ayyy! No me digas... Y, ¿te quiere?

Carla: ¡¿Cómo no la va a querer, Betty?! ¡Con este culo quien no la va a querer!

¡Este culo no arranca te quiero, arranca te amo! [Dice agarrándole el culo a

³² Homero Stronatti es el abogado de los trabajadores, quien va a contribuir desde lo legal a la conformación de la cooperativa en la Textil Liberman.

Estela, que se ríe].

Betty: ¡No me refiero a ese amor! Quiero decir, ¿es buen hombre? [Estela asiente]. Y bue, eso es lo más importante.

Carla: Sí, y que coja bien.

Betty: ¿Eh?

Carla: Digo, que coma bien, que sea educado...

Betty: No, claro, obvio, sí, no nací ayer... (*La leona*, capítulo 36).

En algunas conversaciones incluso las más atrevidas hacen alarde de su agitada vida sexual utilizando ironías y haciendo chistes de doble sentido que provocan carcajadas generalizadas. Una de ellas es Estela, una de las mejores amigas de María, que suele presumir sus andanzas mientras toma mate con ella y Betty. En uno de los primeros capítulos, Estela reparte entre sus compañeras unos frascos de conserva que trajo Quique, su novio, que volvió de viaje –es camionero y suele estar fuera de su casa durante semanas- y a éstas les llama la atención su cara de dormida.

Estela: [Con una sonrisa pícaro] Es que después del carnaval tuve jodita en casa con el Quique. También trajo nutria, pero me la comí solita.

Carla:[Riéndose cómplice]¡Angurrienta!

Betty: [Se extraña con ingenuidad] Qué raro nutria al escabeche... (*La leona*, capítulo 2).

María, por su parte, también es conocida entre sus amigas por su “levante” con los varones y en varias oportunidades se jacta de su vasta experiencia sexual, incluso frente a Franco. Esta actitud que podríamos llamar promiscua, que vemos no solo en el caso de María sino con muchos de los personajes femeninos de la telenovela, lejos de ser castigada como una conducta poco apropiada para una mujer, se convierte en un atributo que colabora en la construcción de un modelo de mujer emancipada que disfruta de la libertad en todos los sentidos posibles. En algunas oportunidades, María utiliza esto como parte de su estrategia de seducción del galán. En un capítulo, Franco irrumpe en el baño de la mansión de los Miller donde estaba María, durante una reunión de directorio.

María: [Después de que Franco la toma por sorpresa y le encaja un beso, ella lo besa también pero después de un momento se lo saca de encima] Bueno... tranqui, hasta ahí, tranquilo...

Franco: [Mientras se seca los labios con la mano] ¿Nunca cogiste en un baño?

María: [Ambos se ríen y ella frunce el ceño como armándose una lista de lugares en su cabeza] Mmm, el de la fábrica, en el de la estación de tren, en el del colegio. Nunca en uno tan pulcro, ¿eh? No sé, no me inspira, no le confío. (*La leona*, capítulo 59).

Asimismo, retomando lo planteado por McRobbie (1998) acerca de las revistas para mujeres jóvenes y adultas podemos decir que junto con esta distensión en las

normas que rigen los hábitos sexuales aceptados socialmente, se produce una resignificación y desestigmatización de expresiones como “puta”, “trola” o “atorranta” que dejan de lado su sentido insultante y punitivo para transformarse en formas chistosas y cómplices de llamarse entre mujeres. Por ejemplo, en las vísperas del festejo de la fiesta de quince de Paola, la hija de Betty, la casa de María se llena de mujeres que le encargaron el vestido y se acercan a que les hagan los últimos retoques. De repente Isabella pega un grito: se había pinchado con un alfiler.

María: ¡Ma! ¿Qué te pasó?

Isabella: ¡Me pinché con un alfiler! Ay, ay... [Mientras levanta los dedos de la mano uno a uno] Gusto, disgusto, declaración, el anular...

María y todas las chicas al unísono: ¡Ahhhhh!

María: Bue, ponete agua oxigenada o algo de eso. [Mirando a todas las mujeres que esperan en el living y sonriéndose] ¡Y qué chillan ustedes, trolas! ¡Qué trolas son!

Estas palabras sólo son utilizadas de forma peyorativa en situaciones en las que las mujeres sienten que son utilizadas sexualmente o menospreciadas por los hombres, sin que éstos respeten sus deseos o sus sentimientos. En uno de los capítulos Rodrigo y Carla conversan en la casa de él sobre la situación de incertidumbre de la textil y ella se muestra angustiada ante la posibilidad de perder su trabajo. En un momento Rodrigo se sienta a su lado, le acaricia el pelo y comienzan a besarse, pero cuando él empieza a tocarla ella rápidamente lo frena.

Carla: Pará Rodrigo, ¡pará! ¿Qué te pensás? ¿Qué, no te pudiste sacar la calentura con tu ex y te la querés sacar conmigo, eh?

Rodrigo: Ey, pará, está todo bien...

Carla: ¿Qué te pensás, que soy tu puta? Yo no soy tu puta ni la de nadie, ¡¿entendés?!

Rodrigo: No pará, pará, yo no pienso que sos una puta.

Carla: Pero me tocás como si fuese una, Rodrigo.

Rodrigo: No pará, no te toqué, bah, si te toqué, ¡pero pensé que estaba todo bien!

Carla: Si los dos quieren está todo bien.

Rodrigo: Bueno tenés razón, perdoname...

Carla: Si está todo bien pero te fuiste al carajo, nene. [Se cuelga su bolso y encara para la puerta. Rodrigo la quiere retener].

Rodrigo: Pará, no te vayas así, te pido disculpas.

Carla: ¿Para qué querés que me quede? Si lo único que querés es cogermelo, igual que todos.

Rodrigo: No es así...

Carla: ¿No es así? Mirame a los ojos y decime que me equivoco Rodrigo.

Rodrigo [Balbuceando] Yo... es que...

Carla: No ves que sos un pelotudo, ¿y sabés qué? Grabate una cosa en la cabeza, yo no soy tu trola, ni la trola de nadie. (*La leona*, capítulos 11 y 12).

Por otro lado, en *La leona* la seducción y la iniciativa dejan de ser potestad de los personajes masculinos o las villanas (Mazziotti, 1996). Los distintos tipos de mujeres representadas no dudan en plantarse frente a los hombres como sujetos deseantes, como cuerpos sexualizados y empoderados, que eligen con quién y cómo quieren relacionarse, que no dudan en dar el primer paso si les gusta un tipo, y que exigen que su deseo también sea respetado y satisfecho. María, la heroína, en el segundo capítulo le dice de frente y sin tapujos al protagonista masculino que “lo cogería ahora mismo” porque hace mucho que “no le gusta tanto un tipo”, pero la desconfianza la frena a dejarse llevar por el deseo.



Arriba: El primer encuentro de María y Franco luego del carnaval.

Abajo: María y Franco tienen sexo en el auto de él.

En este sentido, también se ponen en cuestión los mandatos sociales que hacen hincapié únicamente en el placer sexual masculino, desnaturalizando distintas ideas de sentido común, como la que proclama una “incontinencia sexual” de los hombres por sobre las mujeres, y también la actitud machista de responsabilizar a las mujeres de las consecuencias que supuestamente tiene no satisfacer ese placer. En una de las tantas charlas de sexo entre María, Estela, Carla y Betty, surge el siguiente diálogo:

Carla: [A Estela] Hablando de apoyar... ¿Ya los escuchaste a Betty y a Coco...?
[Imita una posición sexual en una de las mesas de trabajo de la fábrica. Todas se ríen a carcajadas].

Betty: ¡Ay Carla! Ojo que yo soy de las que gritan...

María: ¡Ahhh! ¿Y cada cuánto lo estamos haciendo Betita?

Betty: [Irónicamente] ¿Qué afónica que estoy, no? Sabés hace cuánto... Ni me acuerdo ya.

Estela: Bueno guarda eh, que mi vieja decía que si al hombre no lo mantenés contento, te cambia por otra.

Betty: Ah bueno, ¡¿y nosotras qué?! Yo también tengo que estar contenta. (*La leona*, capítulo 5).

En relación con la sexualidad, observamos la construcción de algunos personajes femeninos cuyas identidades sexuales vienen a desbordar las asignaciones de género con las que una mujer debería identificarse según los estereotipos televisivos, al mismo tiempo que ponen en cuestión las categorías de heterosexualidad y homosexualidad como identidades fijas y excluyentes entre sí (Richard, 2009). El personaje de July, por ejemplo, muestra a una mujer que a pesar de estar en pareja con un hombre, expresa su deseo también por algunas mujeres, como cuando conoce a Nurith Torres -la amante de Klaus Miller y supuesta inversora en la fábrica-, una vez que este se retira de la oficina, les dice a Franco y Alex: “Ah bueno, ¿cama para cuatro?” (*La leona*, capítulo 38). Al mismo tiempo, si bien mantiene una relación de amistad con Eugenia, a veces algunas situaciones revelan la existencia de cierta tensión sexual entre ellas, e incluso en alguna oportunidad July le da un beso en la boca. Por ejemplo, luego de una cena entre ellas dos y Alex, y luego de varias copas de champagne, se da una situación en la que July comienza a masajear y a tocar a Eugenia, mientras que se besa con Alex (*La leona*, capítulo 15).

Otra escena en la que se da una situación que rompe con estas asignaciones sexuales fijas es el capítulo en el que Nurith y Diana Liberman tienen sexo. Diana se presenta en el departamento de la amante de su esposo para pedir explicaciones, llega un momento en el que mientras se abre su abrigo para dejar su cuerpo desnudo al descubierto, le pide a Nurith que le demuestre todo lo que sabe. En el capítulo siguiente ambas aparecen en la cama, acariciándose, sonriendo y hablando de lo bien que la pasaron. “Usted se entrega al placer como quien se deja llevar por el agua” le dice Nurith con su voz seductora.

Si bien el hecho de acostarse con alguien de su mismo sexo es una situación excepcional para ambas, y en el caso de Nurith esta decisión tiene que ver en gran

medida con un pedido de protección hacia Diana, no deja de ser un detalle que habla del tipo de mujer que se construye en esta telenovela, que escapa a los estereotipos que definen a la feminidad a partir de propiedades invariables para acercarse a abarcar lo que en términos de Richard podemos definir como el “plural multidiferenciado” del conjunto de identidades y diferencias que caracterizan el complejo universo femenino. Al igual que en el campo de los signos teorizado por Bajtín, en *La leona* la representación de la sexualidad femenina revela la condición *multiacentuada* de toda identidad, pues se encuentra inmersa en un entramado de intereses y conflictos diversos, y que excede por lo tanto, los límites de los cánones de representación televisivos.

3.2.2 Maternidad normativa en jaque

A la hora de representar el rol de las mujeres en la maternidad, en *La leona* se observa una apuesta interesante y novedosa. En primer lugar, el hecho de ser madre aparece como una elección posible, entre otras elecciones de vida, y no como el camino obligatorio que debe recorrer una mujer por el solo hecho de serlo –Eugenia plantea en más de una ocasión que no desea tener hijos-. Se trata de una forma de representación que cuestiona los mandatos sociales y culturales que atraviesan la cuestión de la maternidad tanto en el género de la telenovela como en la sociedad misma.

Al mismo tiempo, los personajes femeninos que sí optan por ser madres y formar familias más convencionales se distancian de lo que podríamos llamar “maternidad normativa”, es decir, ciertas reglas morales y formas de comportamiento que definirían el estereotipo de la “buena madre y mujer de familia”. María Leone es uno de los personajes que más desafía este ideal de la madre perfecta ya que, en su caso, su rol como madre de dos chicos –un bebé de un año y un adolescente- debe convivir con su papel como referente de los trabajadores en la lucha por la textil. A medida que el conflicto laboral se recrudece, María y sus compañeros deciden que la única medida posible es tomar la fábrica, lo que significa que debe pasar varios días fuera de su casa, y dejar a sus hijos a cuidado de su madre y de Fabián, su pareja y padre de su hijo más chico. Esta situación genera una serie de tensiones constantes en su familia, sobre todo con su hermana Eugenia y Fabián, que no tienen reparos en juzgarla duramente por sus decisiones.

María: [Después de salir de la toma para ir a llevarle flores al cementerio a su padre, pasa por su casa] Vine, pero tengo que volver.
Fabián: ¿Cómo volver?

Eugenia: ¿Volver a dónde?

María: Adónde voy a volver, a la fábrica, nena, a la toma. Y vos deberías venir conmigo, porque vos sos empleada ahí también.

Eugenia: ¿Vos perdiste la cabeza o qué te pasa, te falla? Dejas a tu familia por una causa perdida.

María: Debí suponerlo, vos sos las que abandonan la causa antes de pelear. ¡No entienden nada! ¡¿No se dan cuenta que si la fábrica cierra todo el barrio se cae?! ¿No lo pueden entender? [Devuelve a su hijo más chico a los brazos de su abuela]

Eugenia: Claro, chanta el pibe y se va...

María: ¡Terminala porque te voy a cagar a trompadas, eh!

[Fabián y María se alejan para hablar a solas]

Fabián: Mirá, bichito de luz, yo soy el primero que entiende lo de la fábrica lo de la toma y todo eso, y hasta me puedo bancar que no hayas ido al velorio de tu viejo...

María: Escuchame, yo lo velé a mi manera, eh, esta tierra que vos ves que yo tengo acá es del cementerio, donde fui a ver a mi papá, ¡¿está claro?!]

Fabián: ¡Vos tenés a tu mamá, a tu hermana, a tus hijos acá! ¡En eso tenés que estar pensando!

María: ¡Fabián te lo pido por favor! ¡¿Vos te crees que a mí no me cuesta dejar al bebé, o a Facu, o a mi mamá que está hecha mierda, o inclusive a mi hermana que es un cero a la izquierda?! Pero mis compañeros me necesitan y yo a ellos también.

Fabián: ¡Ahhh! Mis compañeros, mis compañeros, todo tus compañeros, ¿y nosotros dónde estamos? ¡¡Somos tu familia y estamos al final de la lata nosotros!!

María: No grites.

Fabián: ¡Qué no voy a gritar, con las boludeces que decís no voy a gritar!

María: ¡No me trates mal!

Fabián ¡¿Yo te trato mal?! ¡¿Y vos que te vas por ahí y nos dejás a todos acá?! ¡¡¡Vos te tenés que quedar acá María, porque este es tu lugar, esta es tu casa, somos nosotros tu familia eh!!!

María: ¡Yo los amo a ustedes, son todo para mí, pero mi lugar, en este momento es en la fábrica con mis compañeros, entiéndanlo por favor! (*La leona*, capítulo 27).

Otra de las situaciones en las que María opta poner su rol de madre en segundo plano por un momento es cuando Gabriel Miller, el dueño de la textil, la convoca para asistir, en representación de sus compañeros, a una reunión comercial para recuperar un antiguo cliente de la fábrica y volver a producir. Ese mismo día, su hijo mayor se escapa de su casa luego de una discusión con el esposo de María, y cuando vuelve horas después aparece borracho. Eugenia, una vez más, se encarga de culparla por el traspie de su hijo.

Isabella: Llegó borracho. Es que discutió con Fabián, no sé exactamente porqué.

Eugenia: Le faltará la madre, quizás.

Charly: Eugenia, te pido por favor, no empieces.

Eugenia: Lo digo en serio, eh. Los chicos hacen estas cosas, quieren que les den bola, necesitan un poco de atención.

María: [Ignorando a Eugenia] ¿Dónde está, ma?

Isabella: En el baño, con Fabi.

Eugenia: Está hecho una canilla, pobrecito, hacete cargo.

Isabella y Charly: ¡Basta, basta!
Eugenia: ¡Es que tenemos que hacer todo!
María: Mirá ahora no tengo tiempo de contestarte, pero después te voy a agarrar.
(*La leona*, capítulo 41).

Es valorable que en esta telenovela la entrada de nuevos verosímiles sobre la maternidad aparezcan no solo en los personajes secundarios, sino también en la figura de la heroína³³. Se trata de una construcción de la maternidad novedosa, en la que el deber materno puede ser desplazado momentáneamente por otros intereses y deseos, sin que esto signifique una falta de amor de las mujeres hacia su familia. Si bien esto no es comprendido de esta forma por la hermana y la pareja de María, ésta sí es apoyada por otros miembros de su familia, como Facundo –su hijo mayor- y su madre, que apoyan sus decisiones incondicionalmente y se muestran orgullosos de su lucha.

Por otro lado, el personaje de Betty representa a una mujer con una concepción más tradicional del matrimonio y una mirada más ingenua sobre la sexualidad en comparación con la del resto de las mujeres de la telenovela. No obstante, también la forma en la que éste personaje encara la maternidad marca una distancia con esta idea de “maternidad normativa” en reiteradas oportunidades en las que los caminos que toma el reclamo de los trabajadores se contraponen con el deber ser la “buena madre”. La toma de la fábrica es una de estas situaciones en la que Betty debe tomar partido entre lo que cree que es correcto en pos de la lucha obrera y lo que espera de ella su marido, Coco, el delegado sindical, que se opone a la medida de fuerza e intenta por todos los medios que ésta fracase. Luego del episodio de represión que se produce a partir del desacato de los trabajadores a la orden de desalojo, Coco intenta disuadir a su esposa de que insistan con la toma, usando a la hija de ambos como argumento para que vuelva a su casa.

Coco: Yo hubiera querido que las cosas fueran diferentes, pero yo ya no tengo el timón de esto.

Betty: Bueno, María... todos en realidad, dicen que hay que resistir, y vamos a resistir.

Coco: Sí, está muy bien, resistir, ¿a costa de qué? ¿De más heridos?

Betty: ¿Y dejar a la Leona? ¿Pero vos estás loco?

Coco: ¿Y dejar a Pao? ¿Podés dejar a tu hija, pero no podés dejar a la Leona? ¡Yo me quedo acá [en la fábrica] para cuidarla te estoy diciendo!

Betty: [Sollozando] ¡No me digas así! Tengo miedo, no sé qué hacer...

³³ En las telenovelas del estilo neobarroco, los nuevos motivos temáticos, sobre todo aquellos relacionados con la vida sexual de los personajes, son siempre representados por los villanos y los personajes secundarios. “La heroína queda caprichosamente defendiendo una única virtud imposible. Y en esa lucha está sola” (Soto y Kirchheimer, 1996).

Coco: Por una vez en la vida, Betty, sino sabés que hacer, hacé lo que te digo yo, no escuches más a todo el mundo, andá para casa, yo te estoy cuidando...

Betty: Ay, Coco, mi amor, Coco, vos no me dejaste ni a sol ni a sombra cuando estaba enferma, cuando estaba mal. Ahora María es la que está mal, y me necesita, ¿entendés? Y a vos también te necesita, nos necesita a todos. ¡Mirá, mirá! [Le agarra la mano y la pone sobre su pecho]. ¡Cagada en las patas estoy, no sé si voy a poder, pero de acá no me muevo, de acá no me muevo! (*La leona*, capítulo 28).



Betty se lamenta por la falta de apoyo de Coco a la toma.

En estas situaciones hay un constante desafío de las mujeres no solo a las convenciones sociales sobre cómo debe comportarse una “buena madre”, sino también a la idea machista y patriarcal que establece que el lugar de la mujer es el hogar y que el cuidado y la crianza de los/as hijos/as es responsabilidad exclusiva de las madres. Este preconceito subyacente es el que explica la propuesta de Coco a Betty de reemplazarla en la toma para que ella pueda volver a su casa con su hija, cuando está claro que su deseo es permanecer junto a sus amigos y compañeros en la toma, y teniendo en cuenta que él puede cuidar perfectamente de su hija solo. O el pedido de Fabián a María de que esté en su casa con sus hijos en vez de volver a la fábrica, si cuentan con la ayuda de Isabella para cuidarlos.

Otro punto clave que denota una construcción de la maternidad que rompe con las ideas más conservadoras que en general predominan a la hora de abordar esta temática en el género telenovela es la propuesta de Estela a su amigo Charly de tener un hijo juntos. No solo ellos no conforman una pareja sino que, además, Charly es gay, lo que implica una doble ruptura con la concepción de familia tradicional, religiosa y patriarcal y marca una clara distensión de las normas que rigen las formas en que se representa la satisfacción del deseo femenino de ser madre: las mujeres ya no están obligadas a esperar al “hombre indicado” para tener hijos, esto puede concretarse a través de otros vínculos distintos al de pareja y no serán juzgadas moralmente –al

menos en esta telenovela- por su elección.

Estela: Es que ya se me va el tren, Charly. A mí me gustaría tener un hijo, y la verdad que no tengo tiempo de esperar al indicado...

Charly: Y el indicado sería yo...

Estela: No encuentro persona más divina para que me acompañe en esto...

Charly: Ay, mi amor, cómo te quiero.

Estela: En serio te digo. Yo sé que es el peor momento, pero no sé, necesito tener una ilusión, un objetivo en la vida. Y bueno, pensalo, prométeme que lo vas a pensar.

Charly: Te prometo, mariposa.

Estela: Bueno, no tiene que ser ni hoy, ni mañana...

Charly: Bueno, bueno, te calmas, ¡te calmas! Lo voy a ir amasando... [Los dos se ríen emocionados] (*La leona*, capítulo 62).

Finalmente, Charly accede a tener un hijo con Estela, y el día del parto, que se muestra en el último capítulo, quienes estarán al lado de la madre para recibir al bebé son Charly y su novio, Alex, que acepta criar al recién nacido junto con su pareja. Aparece representada de esta manera no solo una idea de maternidad menos sacralizada sino también una concepción de la familia más en sintonía con los tiempos que corren, en los que las familias ensambladas no convencionales son moneda corriente.

3.2.3 Mujeres y violencias

El análisis de la construcción de la mujer que propone *La leona* también puede llevarse a cabo haciendo foco en la forma en que se representan las distintas modalidades de violencia de género³⁴ que aparecen a lo largo del relato. Si bien la

³⁴ El artículo 5° de la Ley 26.485 de Protección Integral a las Mujeres define distintos tipos de violencia: 1) Física: La que se emplea contra el cuerpo de la mujer produciendo dolor, daño o riesgo de producirlo y cualquier otra forma de maltrato agresión que afecte su integridad física. 2) Psicológica: La que causa daño emocional y disminución de la autoestima o perjudica y perturba el pleno desarrollo personal o que busca degradar o controlar sus acciones, comportamientos, creencias y decisiones, mediante amenaza, acoso, hostigamiento, restricción, humillación, deshonra, descrédito, manipulación aislamiento. Incluye también la culpabilización, vigilancia constante, exigencia de obediencia sumisión, coerción verbal, persecución, insulto, indiferencia, abandono, celos excesivos, chantaje, ridiculización, explotación y limitación del derecho de circulación o cualquier otro medio que cause perjuicio a su salud psicológica y a la autodeterminación. 3) Sexual: Cualquier acción que implique la vulneración en todas sus formas, con o sin acceso genital, del derecho de la mujer de decidir voluntariamente acerca de su vida sexual o reproductiva a través de amenazas, coerción, uso de la fuerza o intimidación, incluyendo la violación dentro del matrimonio o de otras relaciones vinculares o de parentesco, exista o no convivencia, así como la prostitución forzada, explotación, esclavitud, acoso, abuso sexual y trata de mujeres. 4) Económica y patrimonial: La que se dirige a ocasionar un menoscabo en los recursos económicos o patrimoniales de la mujer, a través de: a) La perturbación de la posesión, tenencia o propiedad de sus bienes; b) La pérdida, sustracción, destrucción, retención o distracción indebida de objetos, instrumentos de trabajo, documentos personales, bienes, valores y derechos patrimoniales; c) La limitación de los recursos económicos destinados a satisfacer sus necesidades o privación de los medios indispensables para vivir una vida digna; d) La limitación o control de sus ingresos, así como la percepción de un salario menor por igual tarea, dentro de un mismo lugar de trabajo. 5) Simbólica: La que a través de patrones estereotipados, mensajes, valores, íconos o signos transmita y reproduzca dominación, desigualdad y discriminación en

problemática afecta a los distintos personajes femeninos, es señalada y condenada con mayor vehemencia en algunos casos que en otros, lo que hace que muchas veces el efecto aleccionador contra la perpetuación de la este tipo de violencia se vea menoscabado.

Cabe destacar que en *La leona* los episodios de violencia contra las mujeres ocurren de forma transversal, ejecutados tanto por personajes masculinos del bando de “los buenos” como de “los malos”, y sin distinción de clase social. Esto, por un lado, desnaturaliza el estereotipo del villano melodramático como el único depositario de todo aquello constituyente del mal (Brooks, 1976). Como se expuso previamente, a diferencia del melodrama clásico, en esta telenovela el “bien” y el “mal” no constituyen dos esferas aisladas y excluyentes entre sí, sino que es posible encontrar “bondad” y “maldad” en los distintos bandos enfrentados. Al mismo tiempo se refuerza la desnaturalización del estereotipo del hombre violento más arraigado en el sentido común que lo identifica con un sujeto marginal, cuya “maldad” es evidente a la mirada de cualquiera, y nos permite construir un nuevo modelo de agresor más verosímil, que puede mostrarse encantador y educado frente a la sociedad, pero ejerce la violencia a través de mecanismos más sutiles y menos evidentes para el observador.

Violencia física y psicológica

Uno de los primeros episodios de violencia machista que ocurren en la telenovela se observa en el caso de Estela, que aparece en la casa de su amiga Betty con un ojo morado producto de un golpe de su pareja. En este caso, el discurso que condena a la violencia de género es claro.

Estela llega llorando agarrándose la cara.

Betty: ¡¿Amiga qué te pasó?! ¡¿Qué, qué qué?!

Coco: Dejame ver... [Le mira el moretón en el ojo]

Betty: Traé hielo Coco... ¡¿Fue Quique?! ¡Fue Quique!

[Después de un rato se las ve tomando un té, Estela más calmada]

Estela: No hacía falta...

Betty: Por una amiga uno hace más que lo que hace falta. Ahora... yo quiero que me cuentes. Nadie tiene derecho a pegarte, nadie. Nada justifica eso.

Estela: Es que no me pegó Betty, ¿por qué no me crees? No es eso... Es que estoy sola, me pasa algo y nunca hay nadie, siempre estoy sola, y Quique vive de viaje, es eso...

Betty: No lo cubras a Quique, no lo cubras. Yo sé que lo quieres muchísimo, pero no lo cubras más.

las relaciones sociales, naturalizando la subordinación de la mujer en la sociedad.

Estela: ¡Es que no me pegó, Betty! ¡¿Por qué no me crees?!

Betty: Yo te entiendo, yo te creo, yo te todo lo que quieras, él te debe querer muchísimo a vos también. Todas las pareja de este mundo tenemos problemas, ¡pero esta no es la forma de resolverlos, no es la forma! (*La leona*, capítulo 4).

Al día siguiente, se muestra a Betty maquillándole el moretón a Estela en el vestuario de la fábrica, mientras sus amigas le insisten con hacer la denuncia, pero ella se niega.

Betty: Salimos de acá y vamos a hacer la denuncia, ¿está?

Estela: ¿Qué denuncia vamos a hacer Betty? No entiendo...

[Llegan María y Carla al vestuario]

María: ¿Qué denuncia? ¿Denuncia escuché? A ver, mírame...

Estela: ¿Qué pasa? No pasa nada...

María: ¿Otra vez?

Estela: ¿Otra vez qué?

Betty: Ay decile vos porque a mí no me escucha, María...

María: Negra, no es la primera vez que pasa esto...

Estela: ¿Que no es la primera vez que me caigo? Y no, soy torpe, ¡me caigo todos los días!

María: Escuchame una cosa, ¿a mí me venís a mentir? ¿Qué carajo te pasa? ¡No podés dejar pasar esto!

Carla: Igual si hace la denuncia es peor...

María: ¡Carla! ¿Qué decís?

Carla: Que tengo una amiga que le pasa lo mismo, y el *dorima* cuando se enteró que le hizo la denuncia la fajó y encima la justicia no hizo nada, así que fue al pedo (*La leona*, capítulo 3).

La violencia de género también atraviesa la relación de María con Fabián, el padre de su segundo hijo. Los conflictos laborales en la fábrica y el lugar de relevancia que va a ocupar la heroína al frente del reclamo gremial comienzan a generar problemas con su pareja, aunque su actitud violenta y prepotente aparece ya en el primer capítulo. En la fiesta de carnaval que inaugura esta historia, Fabián toma de más y se pone a bailar con otras mujeres, ignorando por completo a María, que se siente humillada por la situación. Discuten, él la quiere retener a la fuerza, pero la heroína se logra soltar, y Fabián a los gritos le exige que regrese: “¡¡Vení para acá!!”, a lo que ella responde: “Y sino, ¡¿qué?!”. Pedro, su padre, se interpone entre ambos y María logra huir de la fiesta. A medida que avanza el relato, las situaciones de violencia comienzan a ser más frecuentes, sobre todo cuando María, como representante de los trabajadores, debe permanecer mucho tiempo fuera de su casa y ocasionalmente reunirse con Gabriel Miller, que, por otro lado, está secretamente enamorado de ella. Una de las discusiones comienza luego de que Fabián la ve yéndose de la fábrica con Gabriel, una situación

que despierta sus celos.

[En la habitación de María se ve a ella con su hijo más grande Facundo acostados abrazándose cuando entra Fabián, sacado].

Fabián: ¡¿Qué onda María, este es tu rey, todos son tus reyes acá?! ¡¿Me estás tomando de boludo a mí?! ¡¿Vos me ves cara de boludo?!

Facundo: ¡¿Qué te pasa?!

Fabián: ¡Pasa que te tengo que ubicar a vos! [Mientras que grita tira de un manotazo una lámpara de la mesita de luz].

Facundo: ¡Ubicate vos!

Fabián: ¡Correte, Facundo, con vos no es!

Facundo: ¿O qué? ¿Me vas a pegar? Contestame, ¿me vas a pegar?

Fabián: ¡Correte, Facundo, soy tu padre!

Facundo: ¡Vos no sos mi padre! ¡¿Qué parte no entendés?!

María: Basta, basta, ¡por favor!

Fabián: ¿Ah, no soy tu padre? ¡Igual a mí me vas a respetar! ¡¿Escuchaste?!

Facundo: Vos vas a respetar a tu familia, flaco. ¡¿Qué hacés?! [Fabián lo quiere agarrar de un brazo, lo trata de mover pero interviene María].

María: [A Fabián] Ey, ¡pará, pará, pará! ¡Lo tocás y te morís, para mí te morís!, ¿escuchaste?

Fabián: Escuchá bien claro eh, ¡vos sos mi mujer y vos sos mi hijo! ¡Eso que les quede bien claro eh! ¡¿Estamos?! [Fabián se va de la habitación, María y su hijo se abrazan].

María: Gracias, mi amor...

Facundo: No voy a dejar que nada te pase, ma... (*La leona*, capítulo 17).

Luego de este hecho violento, primero María justifica el comportamiento de su pareja. En este caso, la protagonista le explica a su hijo que Fabián “debe haber tenido un mal día”, que puede estar afectándole el conflicto en la textil, pero su hijo, rápidamente desarma ese argumento cuando le pregunta: “¿Y eso le da derecho a tratarte como te trató?”, a lo que María responde que no, y lo mira orgullosa con una sonrisa. Al rato, vemos las disculpas de Fabián, surgidas por el reto de su suegra que escuchó los gritos del cuarto. Se justifica diciendo que se le “soltó la cadena”, que tuvo un mal día y promete no hacerlo más, y luego le dice a María que nadie la va a querer tanto como él.

Asimismo, es importante resaltar que siempre que algún personaje intenta poner el énfasis en la “causa” que provocó la agresión, el guión pone el acento en que nada justifica la violencia física o verbal hacia una mujer, ya sea en el caso de Estela citado previamente, o el cuestionamiento de Facundo a su madre que empieza justificando la agresión, recién expuesto. Cuando María les cuenta a sus amigas lo que ocurrió con Fabián, nuevamente se señala el sinsentido de buscarle un motivo al hecho violento.

María: Se disculpó, pero en el momento yo pensé que se podría todo.

Estela: Pero, escuchame, ¿vos le diste algún motivo, hiciste algo que lo molestó?

Betty: ¡¿Pero qué motivo puede haber para que a una la maltraten?!
Estela: Bueno, qué sé yo, son marido y mujer.
Betty: ¡¿Pero qué tiene que ver?!
Estela: Por ahí se puso celoso por algo...
María: Sí, sí, se puso celoso, después me lo confirmó.
Betty: ¿Te lastimó? ¿Te tocó?
María: No, mamita, por suerte no me hizo nada.
Betty: María, a nosotras decinos la verdad.
Estela: ¿No estaría jodiendo? Viste que Fabi es medio jodón.
María: Si, ya sé que es medio jodón. Incluso lo hemos visto zarpado mil quinientas veces. Pero no, no estaba zarpado ni estaba en pedo, estaba sacado, como violento, te juro que en un momento pensé que me levantaba la mano. (*La leona*, capítulo 17).

La mayoría de las situaciones de violencia son protagonizadas Klaus y Gabriel Miller, padre e hijo. Ambos componen personajes de villanos, aunque su conducta presenta algunas diferencias que es necesario señalar. Por un lado tenemos a Klaus, el villano principal, cruel y despiadado, de características más bien melodramáticas y que despliega su maldad contra –casi- todos. Algunos detalles de su cruda infancia como huérfano en un orfanato escocés en el que sufrió los peores maltratos intentan explicarnos el porqué de su maldad, algo que no siempre ocurre en las telenovelas más tradicionales ya que “en el mundo del melodrama el mal no necesita justificación, sencillamente, existe” (Brooks, 1976: 38). En este villano se diluye la cuestión específica de la violencia de género, dado que se trata de un personaje que es violento hacia todo su entorno: con sus hijos, su esposa, su amante, los trabajadores, en fin, con todo el que lo rodea, excepto su mayordomo y chofer, Jacinto, que obedece todas sus órdenes y le rinde una fidelidad absoluta³⁵ y con Abril, la novia de su hijo, que es secretamente su nieta (ninguno lo descubre hasta el final de la telenovela). Se destaca el desprecio y la humillación constante hacia su esposa, Diana, una mujer visiblemente desequilibrada de la que Klaus se aprovechó para hacerse de su patrimonio y convertirse en el único dueño de la empresa familiar. Esta dependencia económica es utilizada por él para manipular la voluntad de su esposa y lograr que ésta actúe, una vez más, en pos de su propio beneficio.

³⁵ En uno de los últimos capítulos, cuando la familia Miller junto a Jacinto son detenidos éste se libera de uno de los policías, toma un arma y se suicida luego de exclamar: “¡Yo no declaro contra la familia Miller!” (*La leona*, capítulo 114).



Izquierda: Klaus Miller ahorcando a su hijo, a quien aborrece por completo.

Derecha: Klaus en la Textil Liberman.

Otro es el caso de Gabriel Miller, el hijo mayor de Klaus, un villano poco convencional que al mismo tiempo protagoniza varios episodios de violencia de género. Al comienzo de la telenovela se presenta como un hombre bonachón, de buenas intenciones, que, motivado por el deseo de conquistar a María, elige tomar partido por el reclamo obrero y contra los planes de su padre de declarar la quiebra fraudulenta de la textil. Pero, a medida que avanza esta historia, podemos ver que en realidad se trata de un psicópata violento y que el supuesto amor que siente por la protagonista es en realidad una obsesión sin límites que comienza a dar signos de ser cada vez más peligrosa. Gabriel se muestra dispuesto a hacer cualquier cosa por concretar su deseo de estar con María y hasta le propone un “matrimonio por conveniencia” con el objetivo de “salvar la fábrica” (*La leona*, capítulo 81). En un principio, si bien ella no siente lo mismo por él, encuentra halagadores sus intentos de conquista, pero a medida que el acoso se intensifica podemos ver como cada nuevo gesto de cariño fuera de lugar incomoda a María, que se ve obligada a aclarar constantemente que, aparte de estar en pareja con otra persona, la relación entre ambos debe ser estrictamente laboral. Hacia la mitad del relato, Gabriel descubre que María y Franco tienen un romance, lo que deriva en una escena en la que, mientras estruja un pedazo de tela que le sacó de su taller, habla solo y le recrimina a la heroína que ésta no lo elige a él.

[Vemos a Gabriel hablando solo en el baño de su casa, con el vidrio todo empañado por el vapor de la ducha y estrujando un pedazo de tela del taller de María]

Gabriel: ¿Por qué estás con él, María? ¿Por qué dejas que te toque el cuerpo? ¿Por qué dejas que esté adentro tuyo? ¿Por qué? ¿No te das cuenta que yo soy tu hombre? Yo soy tu hombre, tu cuerpo es mío, María. Me humillás y te equivocás porque no te das cuenta de la clase de mujer que sos... No te das cuenta que vos sos para mí, ¡vos! ¡Vos! Y yo soy para vos... Yo me jugué por vos, yo enfrenté a mi padre por vos, yo di vuelta cielo y tierra tratando de buscar la plata para salvar

esa fábrica y la puse en peligro, y después me quedé atrapado ¡y me quedé atrapado por vos! ¡¿Y vos qué haces por mí?! ¡¡Dejás a ese vago de mierda para tirarte en los brazos de ese otro hijo de puta!! Decime qué fue lo que hizo por vos, ¡¿qué fue lo que hizo por vos?! [Empieza a morder y romper el pedazo de tela] ¡Sacó a tu padre, sacó a tu padre a la calle, lo mató y después trató de hacer mierda la fábrica! ¿Y así me pagas? ¿Por qué sos tan ciega? ¡¿Por qué sos tan ciega?! ¡¿No te das cuenta que me lastimás?! ¡¡ME LASTIMÁS!! ¡¡ME LASTIMÁS!! [Se corta con unas hojas de una máquina de afeitar, sumerge las manos en la sangre que cae de su brazo y se la pasa por la cara. Después se envuelve el brazo con una toalla] Yo te voy a salvar, María... yo te voy a ayudar a que vos puedas elegir bien, y no me vas humillar nunca más... Sos mi mujer, y de nadie más. Sos la mujer de Gabriel Miller, vos sos mi reina... (*La leona*, capítulo68).

En este extracto se devela la verdadera personalidad de Gabriel, un hombre violento que concibe a la mujer como un objeto que le pertenece y que, como tal, debe obedecer sus órdenes sin cuestionamientos. Se trata de una imagen de la mujer que afirma su sometimiento y que subestima su capacidad de pensamiento, por lo que considera que debe ser “salvada”, “guiada”, para no equivocarse en sus decisiones. Esta noción machista de la mujer es compartida y alentada por Diana, la madre de Gabriel, que anima a su hijo a proponerle matrimonio a María, aun sabiendo que ésta no lo desea, porque, según ella “en el fondo, todas las mujeres somos como princesas en una torre esperando al príncipe que nos salve, aun las que no lo dicen, sueñan con el cuento de hadas, con un hombre que las ame, que les dé seguridad, que les dé una buena vida” (*La leona*, capítulo 81).



Gabriel simula dispararle a su padre.

La personalidad sádica y violenta de Gabriel comienza a salir a la luz a medida que avanza la conformación de la cooperativa y cae en la cuenta de que está perdiéndolo todo, inclusive la posibilidad de conquistar a María que, además de rechazar su propuesta de casamiento, va a encabezar el pedido de expropiación de la textil para que pertenezca a los trabajadores. Una de sus primeras víctimas es Nurith,

una empresaria y la amante de su padre, que es manipulada y amenazada por Klaus para actuar como cómplice de la maniobra fraudulenta que quiebra la fábrica. Al ver que su vida corre peligro, la empresaria consigue un pasaporte falso para poder salir del país. Pero cuando Gabriel descubre esta maniobra, la lleva frente a su padre para decidir qué hacer con ella. “Por favor, déjenme ir, lo que sé de vosotros muere aquí”, les suplica Nurith entre lágrimas, mientras que el mayor de los Miller simulando empatía dice: “Si llora debe estar diciendo la verdad, ¿no?” (*La leona*, capítulo 101). Aunque en un principio le hace creer que va a dejarla partir, Gabriel aparece en su departamento minutos antes de que se vaya al aeropuerto, y comienza a besarla y tocarla contra su voluntad. “¡Vos no me vas a dejar, vos no!” le dice, mientras la viola y la asfixia hasta matarla (*La leona*, capítulo 102).



Gabriel amenazando a una Nurith aterrorizada

El segundo femicidio que comete Gabriel es el de su ex pareja Pía, que viaja de Chile para convencerlo de firmar los papeles del divorcio. Él vive este pedido como otro un rechazo, otro “fracaso” que quiere evitar, aunque esa relación ya haya terminado hace años. Ella le implora “hacer esto por las buenas” porque necesita “hacer su vida”, y entonces Gabriel comienza con el maltrato psicológico del que Pía fue víctima durante su matrimonio.

Gabriel: Pía, vos no te podés mantener por vos misma. Yo te paso dinero todos los meses y creeme, te estoy haciendo un favor, linda.

Pía: Favor me harías si me firmas esto.

Gabriel: Pía, volvete a Chile, mejor.

Pía: No sin el divorcio. Tengo buenos abogados y mi papá...

Gabriel: ¡¿Tu papá?! Tu papá le debe a mi papá cada peso que se pagó por tu dote.

Pía: Sabía que me ibas a venir con eso. Tengo prueba de tus maltratos, Gabriel.

Gabriel: [Riéndose] ¿Y quién le va a creer a una bulímica, desequilibrada, como vos? ¿Quién?

Pía: Alguna vez destruiste mí autoestima con tus insultos, pero ahora yo te puedo destruir con las pruebas que tengo, ¿sabés?

Gabriel: ¿Las tenés acá?

Pía: ¿Me crees tan idiota como para tenerlas acá? No, no las tengo acá.

Gabriel: Entonces no tengo nada más que hablar con vos, Pía (*La leona*, capítulo 106)

Su ex pareja vuelve a intentar hablar con él para que firme el divorcio, pero se niega nuevamente. Entonces ella saca de su cartera una revista que muestra en la tapa el rostro desfigurado de Nurith bajo el titular “Muerta a golpes” junto con varias fotos de su cara llena de moretones y lastimaduras, producto de los golpes de Gabriel. “Un perito podría ver estas fotos y compararlas ¿no? ¡Qué idiota! ¡¿Cómo me aguanté esto?!”, exclama Pía. Gabriel, impasible, agarra las fotos, se pone de pie y comienza a romperlas y tirárselas en la cara mientras le pregunta si tiene copias y la amenaza: “Decime, Pía, ¿así querés terminar?”. Por último, la manipula para que le entregue el pen drive con los originales de las fotos a cambio de firmar el divorcio, pero a pesar de que Pía cumple con su parte, Gabriel la engaña. Fingiendo querer darle un beso de despedida, se acerca a ella y cuando está desprevenida la golpea en el estómago hasta dejarla sin aire y le dice al oído: “A mí nadie me deja, ¡NADIE!”, y luego toma una sartén y la golpea varias veces en la cabeza hasta asesinarla (*La leona*, capítulo 108).

Con respecto a la obsesión que Gabriel tiene con María, el hostigamiento al que la somete desde el principio de esta historia comienza a devenir en un comportamiento cada vez más peligroso. Frente a la posibilidad de perder la fábrica a manos de los trabajadores y, con eso, provocar la deshora de su familia, decide aparecerse sorpresivamente en la fábrica para hacerle una nueva propuesta a María, que permita tanto cumplir con su objetivo de hacerse del predio como que los trabajadores puedan seguir produciendo. Ella se asusta ante su presencia, pero igualmente decide escucharlo.

Gabriel: Para mí hacer lo que quise siempre fue un lujo, y el día que me animé, vos me rechazaste.

María: Dale, Gabriel, ya está, ya fue...

Gabriel: No, no fue, ojalá hubiera sido, pero no. Yo estoy enamorado de vos, siempre lo estuve, no te puedo sacar de mi cabeza. Y sé que no soy el hombre de tus sueños pero si vos me dejaras...

María: Ya no sueño con hombres...

Gabriel: No me interrumpas, por favor. Te estoy diciendo que te amé incondicionalmente. Que gracias a ese amor, nosotros pudimos hacer un montón de cosas por los empleados de esta fábrica.

María: Gabriel...

Gabriel: Imaginate cuántas más cosas podríamos hacer juntos.

María: Gabriel en este último tiempo, nosotros hicimos muchas más cosas que cuando estabas vos.

Gabriel: Es cierto... estuve viendo todo lo que hicieron. Sé que también pidieron ayuda a otra gente. Yo quiero ser un nuevo ayudante más en todo esto.

María: ¿Y cómo querés ayudar?

Gabriel: María este predio se va a rematar, no lo van a poder impedir, va a pasar, y yo quiero ayudarte.

María: Bueno, ayudanos, deteniendo o cancelando el remate este.

Gabriel: Eso no está en mis manos. Lo que sí puedo hacer es ayudar a que la cooperativa pueda seguir produciendo.

María: ¿Cómo?

Gabriel: Yo puedo alquilar un local, y ustedes se pueden llevar de acá todas las máquinas que puedan para seguir produciendo. ¿Qué decís?

María: Gabriel este es nuestro lugar, acá armamos la cooperativa. Y la vamos a defender como sea.

Gabriel: Ves, otra negativa más.

María: Bueno, si querés tomarla así, tomala así.

Gabriel: No, lo tomo por lo que es. Es otro rechazo, María. Me lastimás... Tené cuidado, el corazón de un hombre lastimado puede ser muy peligroso... [Acaricia los labios de María, con sus dedos].

María: [Agarrándole la mano] Siempre te fui sincera... ¿O no? Nunca quise lastimarte... (*La leona*, capítulo 103).

Luego de concretarse la expropiación, y aprovechándose de que los trabajadores están de festejo, Gabriel se mete de improviso en la casa de María para “invitarla amigablemente” a que lo acompañe, pero ante su resistencia saca un arma y la amenaza para que haga lo que él dice.

Gabriel: [Mientras saca el arma que tiene guardada en la espalda] Vos te quedaste con mi fábrica. Y yo todavía no entiendo cómo. Pero vos y yo nos merecemos celebrar. [Esboza una sonrisa sádica mientras le acaricia la cara a María con la punta del revolver].

María: Dale Gabriel, por favor, dale...

Gabriel: ¿Ahora sí vas a venir conmigo?

María: Sí, voy a ir con vos, quedate tranquilo.

Gabriel: Yo estoy tranquilo, estoy muy tranquilo, porque vos y yo tenemos que estar juntos, ¿entendés eso?

María: Estás loco, Gabriel...

Gabriel: Completamente loco. Desde la primera vez que te vi cuando era chico. Pero vos nunca quisiste darte cuenta de eso. [Vuelve a apoyarle el revólver en su cuerpo].

María: ¿Y qué vas a hacer? ¿Me vas a obligar a que esté con vos?

Gabriel: Yo te di todo María, yo te ofrecí todo. Vos me llevaste a esto. [Dice mientras agita el arma que sostiene con la mano]. (*La leona*, capítulo 115).

Gabriel utiliza a María para tenderle una trampa a Franco, y finalmente secuestra a ambos y los lleva a la fábrica. Allí transcurre una escena en la que, según el delirio de Gabriel, los tres están vestidos de gala y él ofrece un banquete para celebrar que María y él están finalmente juntos. Entre la protagonista y Franco intentan hacerlo entrar en razón, convencerlo de que si los libera todo puede salir bien y pueden unirse como una familia. Pero cuando están a punto de liberarse, se escucha a la policía afuera

de la textil, lo que provoca la ira de Gabriel, que los acusa de haberlo traicionado. “¡¡¡Si vos y esta fábrica de mierda no pueden ser mías, entonces no van a ser de nadie!!!”, exclama mientras vacía sobre el suelo un bidón de combustible con la intención de prenderlo todo fuego. A lo que María responde: “¡¡¡Nunca voy a ser tuya!!! ¡¡¡Jamás!!! ¡¿Sabés por qué?! ¡¡¡Porque yo elijo con quien dormir!!! ¡¡¡Yo elijo con quien estar!!! ¡¡¡Yo elijo a quien amar y a vos no te amo, Gabriel!!! ¡¿Sabés por qué?! ¡¡¡Porque amo a Diego Miller³⁶!!!”. Furioso, le da una trompada dejándola en el piso, y cuando se dispone a asesinar a su medio hermano, María vuelve a aparecer, se abalanza sobre él y lo derriba, salvándole la vida a Franco. En el capítulo final, la voz de la heroína relata que Gabriel terminó preso y podemos verlo en una celda rodeado de reclusos que lo miran desafiantes. En su pecho se ve un tatuaje que dice “María”.

Después de exponer esta serie de ejemplos podemos decir, siguiendo a Angenot (2010), que la existencia de una telenovela como *La leona*, y la forma en la que ésta aborda el tema de la violencia de género, habla de la existencia de una “hegemonía discursiva” propia de una coyuntura dada que hace “aceptable” un discurso que incorpora las innovaciones temáticas y retóricas propias de este momento histórico-social. También es útil para comprender la irrupción de un discurso como éste la idea de mercado discursivo expuesta por Angenot (op.cit), según la cual los textos y las ideologías tienen, como cualquier otro producto, un “precio cultural” que sube al encontrar nichos de difusión y audiencias potenciales. En el caso de *La leona*, surge en un momento del mercado discursivo en el que los discursos que tematizan problemáticas sociales como la violencia machista, sobre todo desde una visión con perspectiva de género, están “en alza”, debido a la configuración de un momento histórico³⁷ en el que las problemáticas que afectan a las mujeres –la violencia de género como una de las cuestiones más recurrentes- irrumpieron como nunca en la discusión mediática y política fruto de la lucha del diverso colectivo feminista.

Por otro lado, podemos considerar a esas incorporaciones como producto de la apropiación de las demandas de las audiencias (Martín-Barbero, 1995), sobre todo teniendo en cuenta el contexto en el que se gestó esta telenovela al que ya hicimos

³⁶ Diego Miller es la verdadera identidad del personaje Franco Uribe, dado que este es hijo de una de las hermanas Liberman y Klaus Miller, por tanto, medio hermano de Gabriel Miller.

³⁷ Otro dato relevante para contextualizar el surgimiento de la telenovela es que en el 2015, año en el que se filmó *La leona*, se produjo la primera movilización masiva organizada por *Ni una menos*, un movimiento feminista y un colectivo de protesta contra la violencia contra las mujeres.

alusión. También Angenot hace referencia a esta reciprocidad que caracteriza la circulación de discursos. Según el autor, los enunciados no deben tratarse como “cosas”, sino como “eslabones de cadenas dialógicas”, ya que no se bastan a sí mismo y están “llenos de ecos y de recuerdos”, atravesados por “visiones del mundo, tendencias y teorías” de una época (Angenot, 2010). En *La leona* aparece un discurso que incorpora las visiones de ésta época, que se hace cargo de un cambio de paradigma a la hora de abordar algunas temáticas, en este caso el tratamiento de las distintas violencias contra la mujer, inclusive el femicidio como la consecuencia última de esta violencia. Esto permite que aparezcan personajes –como Facundo, Betty o María- que se encargan de bajar una línea muy clara contra muchos preconceptos del sentido común, como hacer énfasis en que no existen motivos válidos para que un hombre le pegue a una mujer o desnaturalizar las situaciones de violencia como “cosas que pueden pasar” en una pareja. Además habilita la construcción más compleja de un villano que rompe, por un lado, con el estereotipo del villano melodramático, cuya maldad es absoluta y aparece como evidente frente a cualquiera, y por otro, con el modelo del hombre violento más naturalizado por el sentido común, que como describe la socióloga y psicóloga social Inés Hercovich, aparece en el imaginario social como un “depravado de clase baja”³⁸. Aquí se nos presenta a un golpeador y un sádico que dirige una empresa y pertenece a una familia millonaria y que, si bien al comienzo de la historia se sitúa en el bando de “los buenos”–aunque solo sea para conquistar a la heroína–enfrentando así a su padre, luego de ser rechazado por ésta se devela su verdadera personalidad violenta y psicópata.

Por otro lado, en el nivel temático se observa claramente el avance del verosímil social sobre el de género, lo que resulta en la construcción de un relato que se distancia de los estilos melodramáticos tradicionales –caracterizados por la preeminencia del verosímil de género- para identificarse con las telenovelas del nuevo estilo definido por Bourdieu (2009). La decisión de incluir en la historia el señalamiento de los obstáculos que debe enfrentar una víctima de violencia machista que decide denunciar a su agresor, la actitud desafiante y firme de la heroína frente al acoso constante del villano, los prejuicios y desconfianzas que debe afrontar por parte de su propio entorno, además de la elaboración de diálogos y personajes que toman posiciones muy en sintonía con el

³⁸ Concepto extraído de la charla TEDx Río de la Plata brindada por Inés Hercovich denominada “Negociar sexo por vida” (2015). Para escuchar la charla completa, ingresar a este link: <https://www.youtube.com/watch?v=iPk9VTATmGM&t=10s>

clima de época, da cuenta de que en *La leona* existe una intención de construir situaciones y reacciones de los personajes que remitan de alguna manera al “mundo real” y que sus discursos sean creíbles socialmente (Aprea y Martínez Mendoza, 1996).

Eugenia y Rodrigo: violencia y conciencia de clase (correcta)

Si bien es claro el señalamiento de la violencia de género en los casos precedentes, cuando se trata de la relación entre Eugenia Leone y Rodrigo Cáceres el mensaje que se construye es un tanto ambiguo. Desde el comienzo de la historia la tensión entre ambos es permanente, ya que su noviazgo terminó sobre todo por decisión de Eugenia, aunque Rodrigo se rehúse a aceptarlo. Las situaciones en las que él le pide explicaciones que luego afirma no entender se repiten constantemente y su insistencia se vuelve un verdadero peso para la menor de las Leone. Luego de que Eugenia acepte el trabajar con Franco Uribe y sus colegas, el enojo de Rodrigo crece y las recriminaciones hacia su ex novia por esta “segunda traición” se vuelven constantes. Una de las tantas peleas entre ambos comienza por este motivo.

[Rodrigo entra al vestuario de mujeres donde se encuentra Eugenia]

Eugenia: ¿Qué hacés acá, Rodrigo?

Rodrigo: ¿Me podés explicar en qué te convertiste?

Eugenia: A ver, yo salgo con quien quiero, que te quede claro.

Rodrigo: No, no, no te estoy hablando del chetito ese ni nadie, no me interesa.

Mirate, ¿vos te fijás donde estás parada?

Eugenia: No me jodas, por favor, ¿vos sí sabés donde estás parado? Callate la boca...

Rodrigo: Le estás dando migas a tus compañeros, a tus amigos, a tus vecinos, a gente que conocés de toda la vida.

Eugenia: ¡Basta, no me jodas más!

Rodrigo: ¡Yo sé que vos no sos así! ¿Qué te pasa?

Eugenia: No, no sabés más como soy.

Rodrigo: [Poniendo a Eugenia contra una pared y agarrándole la cara con la mano] Sí, sé muy bien quien sos...

Eugenia: ¡Soltame! [Rodrigo empieza a besarla] Soltame, dale, ¡qué me das besos! ¡No me des más besos, boludo, soltame!

Rodrigo: [Mientras forcejean] ¡Escuchame un toque, ey!

[Entra Carla al baño y ve la situación]

Carla: ¡¡¡EY!!! ¡¿Qué hacés, pibe?!

Rodrigo: No pasa nada, estamos hablando, ¿nos podés dejar solos?

Eugenia: Si le vas a explicar, explicale bien, me forzaste para que te dé un beso, eso es lo que pasó. [Eugenia se va del vestuario y Rodrigo le explica a Carla su desesperación por no poder entenderla. Carla se muestra compasiva con él](La leona, capítulo 11).



Izquierda: July le regala a Eugenia un collar suyo.
Derecha: Rodrigo intentando convencer a Eugenia que deje de trabajar con Uribe.

Las situaciones en las que Rodrigo increpa a Eugenia exigiéndole explicaciones por sus decisiones –laborales o sobre su vida amorosa- son constantes y muchas veces, como la citada aquí arriba, se comporta de forma violenta. No faltan las ocasiones en las que él afirma ser el único que siempre la quiso, la quiere y la va a querer, aunque ella le diga que ya se olvidó de su historia hace tiempo. En una oportunidad incluso aparece de imprevisto en el departamento en el que está viviendo Eugenia con su nuevo novio, Alex, y furioso por encontrarlos juntos rompe con una silla el televisor. Mientras Fabián se lo lleva a la fuerza, Rodrigo grita: “¡¡Vos sos mi mujer!! ¡¡Mi mujer!!” (*La leona*, capítulo 36). Esta actitud bien podría corresponderse con la de un acosador sin embargo, muchas veces el acoso no es debidamente condenado por el resto de los personajes de la telenovela. María, por ejemplo, le dice en un diálogo en el que trata de consolarlo que se quede tranquilo, que Eugenia está confundida, “está ciega, pero ya a volver” con él. Alex, en cambio, es el único que parece evaluar la situación desde una visión más próxima a la perspectiva de género, que busca desvincular a cualquier tipo de violencia de una expresión de amor. Luego de los destrozos que Rodrigo provoca en el departamento, y ante la justificación de la misma Eugenia que lo apaña alegando que “no lo hace de loco, lo hace por amor”, Alex sentencia: “Eso no es amor, es obsesión” (*La leona*, capítulo 36).

En algunas situaciones, se pone de manifiesto que estas actitudes cruzan un límite, y Rodrigo es obligado a retroceder. Pero este llamado de atención generalmente va acompañado de una ponderación de la bondad de Rodrigo, que aparentemente no se ve opacada por las situaciones de constante acoso. En los primeros capítulos, vemos a Eugenia rechazar la propuesta de vivir con Rodrigo, que antes de consultarla con ella decide alquilar un departamento para ambos, y como éste se enfurece frente a la respuesta negativa.

[Se ve a Eugenia y Rodrigo entrando a la casa de los Leone discutiendo]

Eugenia: ¡Dale, Rodrigo, por favor te lo pido! ¡Ya te vengo escuchando hace veinticinco cuerdas!

Rodrigo: Bueno, ¡préstame atención un minuto!

Eugenia: ¡¿Qué querés?!

[Facundo entra en la escena]

Facundo: ¡Eh! ¿Qué pasa?

Rodrigo y Eugenia: Nada, no pasa nada.

Facundo: No, no, escuchame Rodrigo, yo a vos te banco pero a mi tía no le vas a hablar así.

Eugenia: Está todo bien... De verdad, seguí con tus cosas.

Facundo: ¿Segura?

Eugenia: Te lo prometo, andá. [Facundo sigue caminando y se va por el pasillo. En voz más baja y dirigiéndose a Rodrigo] ¿Qué más me querés decir, eh?

Rodrigo: No me podés hacer esto.

Eugenia: ¿Quién te hace algo a vos? Yo te estoy diciendo lo que yo quiero, y lo que quiero es un poco de aire, otra vida, eso es lo que te estoy diciendo hacer un montón.

Rodrigo: ¡Es lo que te estoy ofreciendo! ¡Justamente! A ver, consigo un monoambiente que está buenísimo, tres meses puse de depósito, puse la garantía que tuve que pedir prestada, ¡no me podés decir que no!

Eugenia: ¡Vos te cortaste solo! Entonces arréglate solo, ¿okey?

Rodrigo: ¡No me corté solo! ¡Te quise dar una sorpresa!

[Isabella aparece en el medio de la discusión]

Isabella: [A Rodrigo] ¡Te dijo que no! Rodri yo te quiero como un hijo, pero te dijo que no, y cuando una mujer dice que no... es no. Andate por favor. [Rodrigo se va de la casa]

Eugenia: Gracias, ma...

Isabella: Espero que sepas lo que haces porque ese chico es de oro... (*La leona*, capítulo 10).

Una actitud similar adopta Pedro, el padre de Eugenia, que no duda marcarle a Rodrigo que su insistencia es excesiva, sin dejar de hacer hincapié en que se trata de un “buen pibe” y le recuerda a su hija el cariño que éste tiene por ella.

Pedro: Rodrigo, vos sos un buen pibe, dejala un poco en paz, tranquila.

Rodrigo: Usted sabe lo que la quiero, Pedro.

Pedro: Si, bueno, ¡demostrásele! Alejáte unos metros, a lo mejor cuando te ve lejos, vuelve.

Rodrigo: Tiene razón... Gracias. [Vuelve a trabajar y Pedro se acerca a Eugenia que lo está esperando junto a su máquina]

Eugenia: Harta me tiene.

Pedro: Pero es un buen pibe, nadie te quiso tanto.

Eugenia: Bueno, ni a él, pero no lo habilita a joderme de por vida, ¿o sí?

Pedro: ¡Por supuesto que no! Pero es bueno, es altanero, cabrón, pero es de los buenos. Tenelo en cuenta eso... (*La leona*, capítulo 11).

En este caso particular, la ausencia de un mensaje completamente condenatorio del acoso tiene que ver con que el eje central del relato es el conflicto sindical y no la violencia de género. Esto significa que se busca dejar en claro cuál es la conciencia de clase correcta, que como manda la matriz melodramática es la de los pobres que gozan

de una superioridad moral sobre los ricos (Karush, 2013). Por eso, Eugenia es representada como equivocada y es acusada de traicionar a los suyos cuando acepta la propuesta de trabajar junto al equipo de “caranchos” que viene a vaciar la fábrica, que significa para ella una posibilidad de ascenso social que no quiere dejar pasar. Ese pasaje de bando es metaforizado a su vez con el alejamiento de Rodrigo, un personaje presentado como ejemplo de la “buena moral trabajadora” –pasó de vivir en la calle a trabajar en la fábrica y recibirse de abogado- y uno de los principales exponentes de la lucha obrera, por lo que los personajes no leen el acoso y los celos excesivos en clave de género, sino desde el punto de vista del conflicto de clase que atraviesa la trama, relegando a un segundo plano, al menos en este caso, la conciencia de la igualdad de género.

Al contrario, en el resto de las situaciones en las que no se pone en juego el tema del conflicto sindical y queda en evidencia la violencia machista, la condena es más contundente. O bien el agresor es castigado penalmente - Gabriel termina sus días en la cárcel-, o los personajes reaccionan señalando la gravedad de un comportamiento de ese estilo y la falta de justificación de cualquier actitud violenta. Charly, uno de los mejores amigos de María, afirma frente a la posibilidad de que ésta se reconcilie con Fabián luego de una escena de violencia: “Te levantó la mano, chuchi, de eso no hay vuelta atrás” (*La leona*, capítulo 66).

Violencia sexual: tematización del aborto

Hay que destacar -y celebrar- que en *La leona* se adopta una posición clara a favor del derecho de la mujer a decidir libremente sobre su vida reproductiva. En este sentido, la ambigüedad con la que podía tratarse el tema del hostigamiento es desplazada por una postura categórica a favor del aborto y una reivindicación de la soberanía de las mujeres sobre su propio cuerpo. Este novedoso enfoque de la temática rompe con los mandatos religiosos que regían la producción de telenovelas tradicionalmente, en las que las heroínas que tenían la osadía de tomar esta decisión, eran castigadas indefectiblemente por su conducta pecaminosa, o finalmente “entraban en razón” y se arrepentían en el último minuto³⁹.

Eugenia es uno de los personajes de la historia que admite haber interrumpido

³⁹ Con respecto al motivo del embarazo en *Antonella*, Soto y Kirchheimer (1996) explican que esta novela fue más allá, dado que la heroína piensa en abortar e incluso se dirige decidida a una clínica, pero “lógicamente”, en el último segundo, huye desesperada y decide tener su hijo.

un embarazo no deseado mientras estaba en pareja con Rodrigo, aunque tomó esta decisión sin que él lo supiera, con la complicidad de Fabián. “No lo buscamos, yo era chica y no sabía qué hacer. No podía tenerlo”, se excusa en uno de los capítulos frente a su cuñado que le advierte que en algún momento va a tener que contarle lo ocurrido a su ex. En los últimos capítulos, descubre que nuevamente está embarazada, pero en este caso no sabe con certeza quien es el padre, si Alex o su ex, y tampoco está segura de querer tenerlo. Cuando Rodrigo descubre ésta situación, se muestra ilusionado con ser padre, pero ella deja en claro que la decisión de continuar con el embarazo depende de ella.

Rodrigo: Quiero saber la verdad.

Eugenia: ¿Cuál de todas?

Rodrigo: ¿Estás embarazada?

Eugenia: ¿Lo que te importa es saber? ¿Eso te va a dejar más tranquilo?

Rodrigo: Sí...

Eugenia: Sí, estoy embarazada.

Rodrigo: ¿Es de Alex? [Eugenia lo mira seria, pero no responde]. ¿Es mío?

Eugenia: Es mío.

Rodrigo: Por favor, Eugenia. Vos sabés que yo sueño con tener un hijo con vos.

Eugenia: No sé de quién es... Tampoco sé si lo quiero tener.

Rodrigo: Y si es mío, ¿qué te hace pensar que podés tomar la decisión de no tenerlo?

Eugenia: Porque es mi cuerpo y puedo decidir lo que quiera.

Rodrigo: ¿Por qué?

Eugenia: Porque es mi cuerpo (*La leona*, capítulo 99).

El tema del aborto aparece también cuando July queda embarazada de Franco, luego de que ella decide dejar de cuidarse, en un intento desesperado de salvar su relación. Al principio la noticia la hace feliz, pero luego de ver la reacción de su pareja que no desea en lo absoluto ser padre, y caer en la cuenta de que un hijo de ambos no iba a lograr que éste olvide a María, entra en una profunda crisis, y decide que no quiere seguir con el embarazo. Cuando le comunica la decisión a su mejor amigo Alex, éste intenta convencerla de que no lo haga, pero July está segura.

Alex: ¿Qué hacemos con la textil? ¿Qué hacemos con nuestra relación? ¿Qué hacemos con tu embarazo?

July: No sé qué voy a hacer con todo lo demás, pero con esto sí. No voy a seguir con el embarazo. Voy a abortar.

Alex: Solo pensalo... No es una decisión que se toma en caliente. Lo tenés que pensar.

July: No hay nada que pensar. Ya está, Alex, ya está. Franco se enamoró de otra mujer, listo, se terminó todo.

Alex: Mirá, vos podés hacer lo que quieras, pero estás enojada, estás triste, estás angustiada. Lo que te estoy diciendo es no hagas algo hoy de lo que te puedas arrepentir mañana.

July: ¿De qué me voy a arrepentir? ¿De criar un hijo sola? ¿Me voy a arrepentir de eso?

Alex: ¡No estás sola, corazón! Yo te ayudo a cuidarlo, a criarlo... ¿querés?

July: ¿No entendés que no quiero? ¿Que no quiero tener este hijo, que no lo siento? Ya está, Alex, se terminó. ¡Me acaba de abandonar Franco, está enamorado de otra mujer! ¡Yo no puedo tener un hijo de un hombre que no me ama! Te juro que lo pienso y estoy asustada, me duele el pecho, pero él está enamorado de otra mujer. ¡Yo no puedo tener un hijo, no puedo! ¿Entendés?

Alex: Solo te digo que lo pienses... Contás conmigo para lo que sea (*La leona*, capítulo 64).

Después de decidirlo, July le pide a Eugenia que la acompañe a abortar donde ella lo hizo en su momento, a lo que ésta accede sin ningún cuestionamiento: “Mañana voy para tu casa”, la tranquiliza. Al día siguiente, ambas se presentan en el consultorio clandestino de Mabel, una partera que realiza abortos para muchas mujeres del barrio. En la sala de espera hay otras pacientes esperando ser atendidas, ambas se anuncian y las hacen tomar asiento. Es un edificio viejo, de paredes manchadas por la humedad y con la pintura descascarada. “¿Estás segura que es higiénico esto?”, pregunta temerosamente July, y su amiga afirma con la cabeza, poco convencida de su respuesta. La situación hace que Eugenia comience a recordar cuando ella misma decidió abortar y le cuenta a July lo difícil que fue ese momento.

Eugenia: Pensaba que salió todo tan mal, estaba todo podrido con Rodrigo, estábamos terminando. Tuve un día de retraso y lo supe, supe que estaba embarazada, que no quería tenerlo, que no podía tenerlo, que no era mi momento para nada.

July: ¿Lo decidiste enseguida?

Eugenia: No, no, me costó decidirlo muchísimo, pero sobretodo porque tenés que venir a estos lugares a hacerlo... Igual supongo que si vas a una clínica privada es lo mismo, te sentís una mierda igual. No te olvidas nunca más de esto. Nosotras tenemos derecho a elegir si queremos tener o no un hijo, otro hijo, lo que sea, vamos a seguir decidiéndolo, le guste a quien le guste, pero nos obligan a venir a estos lugares, a hacerlo en la clandestinidad como ratas, estos lugares donde te podés morir encima.

July: ¡No digas eso!

Eugenia: Es verdad July, te podés morir...

July: ¿Te acompañó Rodrigo a vos?

Eugenia: No, Rodrigo no se enteró, no le dije nada (*La leona*, capítulo 66).

Cuando la partera abre la puerta del consultorio y las llama, vemos la sala de espera vacía: las chicas se habían ido. Esto no significaba que July había decidido continuar con su embarazo, sino más bien que las condiciones en las que debía llevarse a cabo el aborto clandestino la asustaron. “Recién ahora creo que entiendo lo que significa tomar esta decisión. No es que no quiero, quiero abortar, yo no quiero tener un

hijo de alguien que no quiere tenerlo. Pero como que me da miedo”, le confiesa a Eugenia (*La leona*, capítulo 67). Por eso, le pide ayuda a su amigo Alex que hace los arreglos necesarios con un médico conocido que realizaba abortos en una clínica privada, “un lugar seguro y reservado”, va a decir él, donde finalmente interrumpe su embarazo.

Es llamativa la claridad con la que se denuncia en *La leona* las condiciones de vulnerabilidad a las que están expuestas aquellas mujeres que no tienen, a diferencia del personaje de July, las posibilidades económicas que les permitirían abortar en sitios donde se garantice su integridad física. En el diálogo citado más arriba, Eugenia lo dice sin matices: la penalización del aborto no impide que éste se practique y mientras el poder político evite la discusión sobre la necesidad de despenalizar el ejercicio del derecho de las mujeres a decidir libremente sobre sus cuerpos, aquellas con menos recursos se ven obligadas a hacerlo en la clandestinidad, “como ratas”, con la posibilidad de morir en el intento.

En este sentido, es claro que en *La leona* se aprovecha del status de la telenovela como discurso masivo, de la popularidad de su elenco y de la capacidad del género para establecer un compromiso emocional con la audiencia para promover un mensaje que busca generar una conciencia social con respecto a la temática de los derechos reproductivos de las mujeres (Mazziotti, 2006). Esta estrategia podría enmarcarse en la disciplina del *Education-Entertainment* (EE) que Mazziotti, citando a Thomas Tufte (2004) caracteriza como una estrategia globalizada que utiliza el potencial de los medios masivos de comunicación “tanto para la promoción de comportamientos en particular como para abogar derechos de grupos sociales específicos y trabajar a fin de articular la mudanza social”.

Otro concepto que podría servir para caracterizar la construcción de un mensaje a favor de la legalización del aborto en *La leona* es el de *merchandising* social, la modalidad adoptada por la Rede Globo de TV de Brasil que utiliza el modo publicitario de inserción de mensajes, pero en este caso con un contenido social y enfocado en las telenovelas (Mazziotti, 2006). Siguiendo los postulados de esta estrategia, en esta telenovela el respeto al derecho de las mujeres a decidir sobre su propio cuerpo aparece como una idea incrustada en la trama de la historia, formando parte de la “economía narrativa” y no como un “apéndice impuesto”. Por lo tanto, su éxito potencial a la hora

de informar y generar consciencia sobre esta temática se debe a que, “por un lado, la manera en que se lo formula no se contradice con el espíritu del relato y a que, por otro, no se trata de un discurso que intenta imponer una condena moral” (Mazziotti, 2006: 106).

3.2.4 Mujeres en el mundo laboral

Un cuarto eje de análisis que vale la pena abordar es el lugar que en esta telenovela se les otorga a las mujeres en el mundo laboral. Hay que decir que en lo que respecta a la lucha obrera por los puestos de trabajo, los personajes femeninos se constituyen como actores centrales sin los cuales objetivos como la conformación de la cooperativa o la expropiación de la textil no hubieran sido posibles. Ya sea para reclamarle a la patronal los recortes en la cobertura médica, ocupar la fábrica a modo de protesta o enfrentarse a la policía el día del desalojo, las mujeres toman la iniciativa y no se quedan calladas frente a nada ni nadie. Se destaca, sin embargo, el rol de María Leone, que ocupó el lugar de líder de los trabajadores, como también lo había hecho su padre, Pedro, hasta que falleció luego de ser despedido. A pesar de que cuenten con la representación de Coco, el delegado sindical, es la heroína quien la gran mayoría de las veces defiende verdaderamente los derechos de los trabajadores⁴⁰. Es por eso que su liderazgo goza de mayor legitimidad que el del delegado, un oportunista que no duda en colaborar con la patronal en pos de su beneficio personal, y llegada la hora de fundar la cooperativa Trabajo Argentino, sus compañeros reafirman su liderazgo al elegirla como Presidenta, con “a”, como se encargará de corregirlo alguna vez a Gabriel.

⁴⁰ En el apartado 3.2 de este capítulo se hace referencia al reconocimiento, en términos de Brooks (1976) de la verdadera identidad de la heroína, que al final de esta historia pasa de ser una líder moral a constituirse como líder legal de los trabajadores.



Arriba: La policía entra a reprimir a los trabajadores que están tomando la fábrica.

Abajo: La heroína interviniendo en una de las tantas asambleas.

Con la llegada de Franco Uribe y su consultora, contratados por Klaus Miller con el fin de quebrar la fábrica, llegan los problemas a la textil. Máquinas averiadas, reducción de horas de trabajo, despidos masivos, comienzan a generar un clima de malestar entre los obreros que culmina con la muerte de Pedro Leone luego de que es despedido por Uribe como parte de los recortes de personal. Esto desata la furia de todos sus compañeros, en especial de su hija María, que a raíz de esto convence a sus compañeros e impulsa la toma de la fábrica.

Ocupar un lugar de poder como éste siendo una mujer despierta en sus pares masculinos todo tipo de prejuicios machistas. Isabella en una oportunidad le advierte a su hija que el camino a recorrer va a ser difícil por ese motivo: “Vos sos mujer, hay muchos que no les gusta que seas mujer, linda, sexy, inteligente, brillante, combativa, luchadora...” (*La leona*, capítulo 31). Coco, por ejemplo, se burla de ella llamándola “bonsái de Che Guevara” y Franco la subestima cuando ante la decisión de tomar la fábrica, le pide a los compañeros de María: “Por favor, háganle pensar a esta chica” (*La leona*, capítulo 24 y 26). Muchas veces su opinión es desautorizada, a pesar de ser la legítima representante de los trabajadores, como cuando asiste, junto con el delegado y Homero a la conciliación obligatoria con la patronal y los funcionarios del Ministerio

de Trabajo.

Coco: Escuchame, vos de esto no entendés un pedo, es política, así que primero habla el viejo y después hablo yo, ¿okey?

María: Okey, okey...

Funcionario del M.T: Bueno, ¿qué les parece si vamos al grano?

María: Sí, justamente, hablando de grano, grano en el traste es lo que tenemos desde que estos señores entraron a la fábrica...

Coco: Perdón, perdón... [Le dice a María al oído] María te pedí que no hables y arrancas con lo de un grano en el orto, ¡callate la boca un poquito! [Habla de nuevo en voz alta hacia la mesa]

Funcionario del M.T: Perdón, ¿la señorita quién es?

María: [Le extiende la mano] Sí, ¿qué tal? María Leone, operaria hace veinte años en la fábrica, esposa, madre, e hija de Pedro Leone, recientemente fallecido a causa del despido del señor Miller y de la persona que tengo acá en frente (*La leona*, capítulo 30).

A pesar de los obstáculos que debe enfrentar por el solo hecho de ser mujer, María demuestra una total irreverencia frente a los mandatos machistas y hace valer su voz aún en las situaciones más desfavorables, como frente a sujetos que detentan un gran poder, como los Miller. En una oportunidad, Gabriel la invita a participar de una reunión del directorio de la textil con la potencial inversora, a la que asiste en representación de sus compañeros para exigir que se les pague lo adeudado. En un momento, Klaus, Gabriel y Franco se retiran para conversar en el estudio, dejando a María, Diana y Nurith solas en la mesa. Esto no le causa ninguna gracia a la heroína, que expresa su disgusto por ser excluida, junto con las otras mujeres, de una conversación que los compete a todos.

María: Me estoy sintiendo un adorno y eso no me cae muy bien. ¿Por qué los hombres hablan en privado y nosotras acá? ¿No era que todos teníamos que estar presentes en la reunión?

Diana: Estrategia, María. ¿Por qué no los dejamos creer que son ellos los que manejan el mundo que les encanta? Después se ve...

María: Ah bue, está bien, eso será entre usted y sus amigas. En mi mundo hombres y mujeres trabajamos a la par, y eso es lo que espero de esta reunión, así que si me disculpan, permiso... [Se levanta y se dirige al escritorio donde se encuentran los hombres. La vemos ingresar por la puerta ante la sorpresa de los presentes] ¿Qué tal? Perdón que interrumpa la diversión, pero yo necesito volver a trabajar. ¿Podemos terminar con la reunión?

Klaus: Señorita, regrese al comedor que aquí hay una junta de caballeros.

María: ¿Junta de caballeros? ¿Como en la Edad Media? Mire, si quiere que me vaya, deme una respuesta para darle a mis compañeros (*La leona*, capítulo 59).

Las mujeres que deciden cumplir un rol activo en la lucha obrera deben enfrentar además los prejuicios machistas de sus propios compañeros o de sus parejas, que muchas veces están en desacuerdo con que la prioridad de las mujeres sea el trabajo. Tal como fue señalado en el apartado “Maternidad normativa en jaque”,

muchos personajes masculinos utilizan el argumento de la maternidad para demandar la presencia de las mujeres en sus hogares, sin contemplar la posibilidad de que, al menos por un momento, ellas puedan priorizar el trabajo y no la familia. En el caso de Betty, esto se suma a que su marido no soporta que ella tenga una opinión y una convicción propias y que tome decisiones que van en contra de sus propios intereses.

Coco: No puedo creer lo que me estás haciendo, Betty. Yo entiendo que guardes rencores, entiendo que estés enojada, ahora, ¿qué no estás de mi lado? ¿Qué me traiciones de esta manera?

Betty: ¡No, mi amor! No es personal, Coco. Pasa que yo seguí lo que seguí por trabajadora, ¿entendés?

Coco: ¿Trabajadora? Trabajadora las pelotas, me dejaste de garpe ahí en frente de todo el mundo, pero ya lo vamos a hablar en casa. Vamos para casa.

Betty: No, yo me quedo.

Coco: Beatriz Pardo ¡vamos para casa!

Betty: ¡Que no dije!

Coco: Te dijo el médico que no te podés quedar en la fábrica...

Betty: ¡Vos decís! ¡Y ya no quiero que nadie más me diga lo que tengo que hacer!

Coco: Betty no me hagas una escenita acá, vamos a casa.

Betty: ¡¿Qué escenita?! ¡Tratame bien, eh! ¡Respetame! (*La leona*, capítulo 90).



Escenas del momento del desalojo de los trabajadores el día del funeral de Pedro Leone.

En síntesis, la construcción de la mujer en los espacios de trabajo está en sintonía con la del resto de los aspectos analizados. Las mujeres de esta telenovela son capaces de imponerse frente a sus pares masculinos también en el ámbito laboral

siempre que la causa lo demande y sin importar si se trata de su jefe, un representante del sindicato, un diputado o sus propias parejas. A diferencia de lo que ocurre en el ambiente de los Miller, en el que las mujeres suelen aparecer como ornamentos que “ayudan a elevar a un hombre” y son los varones quienes toman las decisiones trascendentes, en la textil vemos mujeres trabajando a la par de los hombres y se construye un espacio en el que la opinión de todos y de todas es válida y necesaria. En ese sentido, vuelve a ponerse en jaque el modelo melodramático de una heroína pasiva e ingenua que en vez de luchar resiste los embates del villano hasta que el accionar de un otro produce el restablecimiento del equilibrio y el “triumfo público de la virtud” (Brooks, 1976). En esta historia, de no ser por la lucha colectiva, impulsada vigorosamente por “la Leona”, no existiría el final feliz.

Al mismo tiempo, puede entenderse la construcción de este tipo de representación de las mujeres en el mundo laboral desde la estrategia del *merchandising* social explicada en el apartado sobre la tematización del aborto. En este caso, el mensaje incorporado al relato de *La leona* estaría orientado a promover un modelo de relaciones sociales más igualitarias entre hombres y mujeres, particularmente en el ámbito laboral, un espacio en el que las brechas de género resultan abrumadoras⁴¹.

⁴¹ Distintas mediciones privadas y públicas coinciden en que en la Argentina, las mujeres ganan 27% menos que los hombres en el mismo puesto, tienen 25% más riesgo de caer en empleos informales y, aun con un mayor nivel educativo, tienen 19 veces menos chances de llegar a los puestos más altos. (Fuente: <http://www.lanacion.com.ar/1990677-discriminacion-laboral-la-mitad-de-las-mujeres-se-sienten-postergadas>).

Conclusiones

El análisis de una telenovela nos permite poner el foco en los procesos de simbolización y representación de las mujeres que tienen lugar en el campo cultural, a la vez que develar los mecanismos de significación que hacen aparecer a los signos como “vacíos de historia y llenos de naturaleza” (Barthes, 1999). *La leona* generó un gran impacto tanto en la audiencia como en el metadiscurso televisivo en parte porque logró poner en pantalla modelos de mujeres que ponían en cuestión esta “feminidad normativa” (McRobbie, 1998) que en otros momentos estilísticos determinó un modo más conservador de construcción de las figuras femeninas en las telenovelas.

Aunque fue demostrado por las teóricas de los estudios culturales de género que las imágenes televisivas no tienen un efecto directo y absoluto en las audiencias, sí existe un consenso generalizado acerca de que la representación de la mujer transmitida a través de los productos de la cultura popular como las telenovelas constituye un factor relevante a la hora de configurar las identidades genéricas de las/os consumidoras/es. En este sentido, resulta relevante hacer hincapié en una ficción que desnaturaliza el carácter invariable de lo femenino que pretende asignar significados preestablecidos al signo “mujer” (Richard, 2009). En *La leona* las representaciones genéricas desafían esta idea de una “identidad originaria” para dar lugar una construcción de la feminidad como signo *multiacentuado*.

Por otro lado, no puede ser desestimado el rol de la telenovela en la educación sentimental de las audiencias ni tampoco su capacidad de incidir en la construcción de imaginarios sociales (Mazziotti, 2006; Monsiváis, 2006). Como sostienen los autores, se trata de un género que, por el tipo de vínculo que establece con su público, marcado a fuego por la emoción y la apelación a los sentimientos, se transforma en una especie de “glosario colectivo y generacional” que establece maneras de expresar afecto, normas sociales en torno a la pareja y la familia y modos de concebir las relaciones interpersonales. Esta cualidad que la telenovela hereda del melodrama la convierte también en un “vehículo privilegiado para la construcción imaginaria de deseos, aspiraciones e intereses de las audiencias, y a la vez, de regulación y control de los mismos” (Mazziotti, 2006:24). Por lo tanto estas ficciones resultan terrenos fértiles para la implantación de mensajes con contenido social con el objetivo promover

comportamientos específicos en torno a problemáticas sociales. Las construcciones discursivas de la feminidad que tienen lugar en *La leona* podrían entenderse en este sentido, es decir, como mensajes que buscan promover una idea alejada de los estereotipos femeninos televisivos tradicionales, además de generar cierta conciencia social acerca de las desigualdades de género.

Asimismo, *La leona*, como manifestación del discurso social aparece como un texto que “habla” de su tiempo y de un cierto universo de lo *decible* en un momento histórico-social determinado (Angenot, 2010). De esta manera, las formas en que son representadas las mujeres en la telenovela se constituyen como un punto de vista legitimado por la hegemonía discursiva. Si tenemos en cuenta, siguiendo a Angenot, la capacidad de los discursos de construir y objetivar el mundo social y producir un “sujeto-norma”, el análisis de una ficción como la que nos ocupa resulta relevante.

En algunos aspectos, *La leona* es una historia que se apoya en motivos temáticos clásicos del género, como el amor imposible de los protagonistas que se concreta luego de superar innumerables obstáculos, la idea de la felicidad como un objetivo difícil de lograr sin sufrimiento, el tema del conflicto de identidad –el pasaje del desconocimiento al reconocimiento que describe Brooks (1976)- o el *plot* de la venganza del protagonista masculino. La “retórica del exceso” (Brooks, 1976) característica del melodrama también aparece en la representación de sentimientos extremos tanto en situaciones dramáticas como en los fogosos encuentros entre los protagonistas. Además, en esta ficción se recuperan algunos rasgos del tipo de representación costumbrista que caracterizó las telenovelas argentinas de los setenta y que es luego reinsertado por *Pol-Kaen* las ficciones que produce en la década del noventa.

Sin embargo, el relato de *La leona* también plantea una serie de rupturas con la matriz melodramática que la convierten en un caso interesante para analizar las transformaciones estilísticas del género y para observar específicamente los modos en que son representadas las mujeres. En primer lugar, se trata de una ficción que se encadena en el nuevo estilo de telenovelas definido por Bourdieu (2009), donde verosímil social es el eje, los personajes son racionales y la maldad es un flagelo para la sociedad toda (Borda y Lehkuniec, 2016). Esto implica que en *La leona* la historia de amor pasa a un segundo plano para dar lugar a la cuestión del conflicto laboral que se

transforma en el eje central de la trama. Por lo tanto, el restablecimiento del equilibrio inicial que desencadena el “final feliz” en esta ficción debe incluir –y de hecho lo hace– el logro colectivo de la conformación de la cooperativa como gesto de obtención de justicia. En segundo lugar, la unión de los protagonistas, lejos de cumplir con el mandato religioso del matrimonio y la familia, tiene lugar en el último capítulo, un día de carnaval, y solo se expresa a través de un beso apasionado contra una pared.

Pero la diferencia más clara con el modelo de telenovelas de Bourdieu es la presencia en *La leona* de una protagonista femenina fuerte, a diferencia de los “héroes justicieros” que protagonizan las ficciones analizadas por la autora o de los personajes femeninos secundarios que los acompañaban de forma pasiva. En este sentido, se produce una recuperación de un tipo de heroína surgida en los años noventa que Mazziotti (1996) denomina “protofeminista”: mujeres con independencia económica, que planteaban un discurso combativo y una actitud progresista que desafiaba las normas sociales. Sin embargo, a diferencia de sus antecesoras, la heroína de esta historia se animó –fue animada por los autores– a concretar lo que éstas solo habían esbozado: que su actitud rebelde, su determinación, su fortaleza y sus convicciones “protofeministas” traspasen el plano discursivo y puedan cristalizarse en acciones concretas de la vida cotidiana, logrando así una transformación –al menos en esta telenovela– del rol tradicionalmente asignado a la protagonista femenina.

A partir del análisis realizado podemos decir que *La leona* vino a romper con una serie de reglas y estereotipos de género que guiaron históricamente –con algunas modificaciones a lo largo de los años– la construcción de la figura de la heroína, pero también del resto de los personajes femeninos en las telenovelas argentinas. Uno de los ejes temáticos más disruptivos de este relato es el tema de la sexualidad femenina, ya que las mujeres en *La leona* viven el sexo con más libertad y menos prejuicios, hablan desfachatamente de sus experiencias en la cama, no dudan en tomar la iniciativa si les gusta un hombre y lo dicen –como lo hizo la heroína– sin vueltas: “te cogería ahora mismo”. Se construye un tipo de mujer que pone en juego su propio deseo y exige que éste sea cumplido y respetado. Además, se observa una desregulación notable de los patrones de comportamiento sexual tradicionales (McRobbie, 1998) ya que expresiones como “puta” o “trola” pierden, en algunas situaciones, su sentido insultante y punitivo para transformarse en formas chistosas o cómplices de llamarse entre mujeres.

También en la representación de las mujeres y la maternidad esta telenovela plantea algunas rupturas, en primer lugar, por que plantea el hecho de ser madre como una elección posible y no como una obligación de género. Por otro lado, las formas en que las mujeres ejercen este rol se distancian del estereotipo de “la buena madre”, ya que en muchas ocasiones, el priorizar la lucha por la fábrica implica que éstas pasen mucho tiempo alejadas de sus hogares, una decisión cuestionada sobre todo por sus parejas. En tercer lugar, incluso el modo de satisfacción del deseo de ser madre se distancia de la representación tradicional de la familia según los cánones del género telenovela: ésta puede formarse a partir del deseo de dos amigos de tener un hijo⁴².

Por otro lado, con respecto a la tematización de la violencia de género en *La leona* se destaca la construcción de un discurso toma posición contra las distintas modalidades de este tipo de violencia, incorporando en este gesto las visiones de época en relación con esta temática. Hay una condena muy clara frente a la mayoría⁴³ de las situaciones en las que los hombres agreden física o verbalmente a las mujeres y, si algún personaje hace hincapié en la “causa” que provocó la agresión, el guion se encarga de resaltar, a modo de moraleja, que nada justifica la violencia. Es aún más contundente el mensaje construido a favor de la legalización del aborto, que según se sostiene en esta tesina, denota una intención de utilizar las posibilidades de la telenovela para informar y generar consciencia en la audiencia sobre el derecho de las mujeres de decidir sobre su propio cuerpo.

Por último, en esta telenovela las mujeres ocupan un lugar central en el mundo laboral. La heroína de esta historia se constituye como líder –primero moral y luego legal- de los trabajadores, encabezando las dos tomas de la fábrica, participando de las negociaciones con la patronal, el ministerio y el sindicato, y resistiendo desde la primera línea de choque a la brutal represión policial que viene a desalojarlos. Esto la aleja de la pasividad y la ingenuidad que caracterizaba a las figuras femeninas de los melodramas clásicos (Brooks, 1976). Pero además sus compañeras también deciden cumplir un rol activo en la lucha obrera y trabajar codo a codo junto a sus compañeros varones para lograr constituirse como cooperativa, lo que las enfrenta a un sinnúmero de prejuicios machistas que juzgan la prioridad que éstas otorgan a conflicto laboral.

⁴² Se hace referencia al caso de Estela y Charly analizado en el apartado 3.2.2 “Maternidad normativa en jaque”, en el capítulo III.

⁴³ El único caso en el que esto no ocurre es en la relación Eugenia-Rodrigo, analizada en el apartado 3.2.3 “Mujeres y Violencias”, en el capítulo III.

A la luz de lo investigado, cabe preguntarse si el surgimiento de una telenovela como *La leona* viene a inaugurar un nuevo momento estilístico, en el que algunos rasgos del modelo anterior –el de Bourdieu (2009)- prevalecen, pero donde podemos encontrar nuevas construcciones de la feminidad más modernas y en sintonía con el clima de época, y cuya característica principal es la irrupción de una heroína fuerte que desplaza el protagonismo masculino.

A juzgar por las ficciones emitidas recientemente –*ADDA, amar después de amar* (2017), *Fanny la fan*⁴⁴, *Telefé* (2017) o *Las estrellas* Canal 13 (2017)- tanto el modelo de heroína como el universo femenino que se construye en *La leona* no pareciera ser una constante que se repite. Mientras que, por un lado, *ADDA* cuenta una historia de amor y traición más tradicional, que tiene a dos matrimonios como protagonistas, y presenta innovaciones interesantes al nivel del relato, pero no con respecto a las representaciones femeninas⁴⁵, *Fanny la fan* –aún en pantalla- es una comedia protagonizada por una veinteañera muy aniñada, que retrata el mundo de la televisión y parodia el tema del fanatismo con una mezcla ingenuidad y picardía y que podríamos clasificar dentro del estilo posmoderno (Steimberg, 1994); y por otro *Las estrellas* –que tampoco finalizó- es una producción que podría identificarse con el formato de la tira diaria, por la falta de una pareja protagonista, que reemplaza con la puesta en escena de cinco mujeres –que responden a la perfección a los estereotipos de belleza tradicionales- protagonizando distintas historias de amor con muchos obstáculos. Pero, si bien no se trata de figuras femeninas inocentes y sumisas, no se observa, al menos hasta el momento, un desafío demasiado arriesgado de las convenciones del género en la representación de la feminidad⁴⁶.

⁴⁴ Al poco tiempo de su primera emisión (26 de junio de 2017), esta ficción fue levantada del aire de *Telefé* el 21 de julio y actualmente puede verse en la página web del canal y a través de su aplicación móvil, *Mi Telefé*.

⁴⁵ Distintas críticas televisivas destacaron la forma de contar puesta en juego en *ADDA*, que jugó con los saltos temporales y planteó una experiencia transmediática, extendiendo el relato a otras plataformas, como una serie web y un blog de uno de los personajes que funcionaba en paralelo al relato central en pantalla. Sin embargo, muchas coinciden en que las protagonistas femeninas aparecen representadas de un modo un tanto obsoleto: Carolina (el personaje de Eleonora Wexler) es un ama de casa de clase baja que, a pesar de ocuparse de todas las tareas domésticas, aparece siempre impecablemente arreglada. En el caso de Raquel (interpretada por Macedo), como afirma Leni González en la Revista Noticias, “el rasgo snob histericón de la esposa burguesa” también desentona con el clima de época de “mujeres todoterreno” (para consultar la nota completa ingresar al siguiente link: <http://noticias.perfil.com/2017/02/06/amar-despues-de-amar-policial-con-cuernos/>).

⁴⁶ Sin abordar este aspecto en profundidad, podemos mencionar algunos ejemplos, como la repetición de la idea melodramática del héroe virtuoso que salva o protege a una heroína pasiva que se pone en juego en algunas historias de amor (como la de Virginia –el personaje de Celeste Cid- y Javo –el galán

De todos modos, para poder responder fehacientemente la pregunta planteada será necesario esperar a contar con una muestra significativa de telenovelas producidas en un determinado período histórico que, a partir de su comparación, nos permitan identificar –o no- regularidades que nos hablen de la conformación de un nuevo momento estilístico, por lo que esta cuestión queda pendiente como un problema a abordar en un futuro trabajo de análisis.

interpretado por Esteban Lamothe). Por otro lado, si bien en un comienzo una de las protagonistas es presentada como una trabajadora sexual (Miranda/Mía –el pseudónimo utilizado para trabajar-, personaje interpretado por Justina Bustos) que está orgullosa de serlo, rápidamente su posición cambia y, en sintonía con la matriz melodramática, reniega de su identidad y lo vive con vergüenza.

Bibliografía

- ANGENOT, Marc (2010): *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- APREA, Gustavo y MARTÍNEZ MENDOZA, Rolando (1996): “Hacia una definición del género telenovela”, en Soto, Marita, *Telenovela/Telenovelas*, (comp.), Buenos Aires: Atuel.
- BARTHES, Roland (1982): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *Análisis estructural del relato*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- BARTHES, Roland (1985): “El mito”, en *Mitologías* (pp. 118 – 150).México: Siglo XXI.
- BORDA, Libertad y LEHKUNIEK Ramiro: “Matrices culturales y telenovela: *La leona y Los ricos no piden permiso*”, ponencia ante XVIII Congreso de Redcom, Red de Carreras de Comunicación y Periodismo, Universidad Nacional de La Plata, 6-9 de setiembre.
- BOURDIEU, María Victoria (2009): “Nuevos estilos en la telenovela argentina. Justicia, ética y protagonismo masculino”, en Mesa de trabajo: Nuevos Lenguajes en la industria audiovisual, Universidad Nacional de General Sarmiento, Instituto de Desarrollo Humano, Los Polvorines – Buenos Aires.
- BROOKS, Peter (1976): “La estética del asombro”. En *The Melodramatic Imagination*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- CHERNISKY, Laura (1996): “Telenovela: El placer del género”, en Soto, Marita, *Telenovela/Telenovelas*, (comp.), Buenos Aires: Atuel.
- CRUCES, Francisco (2008): “Matrices culturales: pluralidad, emoción y reconocimiento”, en *Anthropos*, N°219, Barcelona.
- GOMEZ, Rosa (1996): “Temas articuladores en el género telenovela”, en Soto, Marita, *Telenovela/Telenovelas*, (comp.), Buenos Aires: Atuel.
- GONZÁLEZ DÍAZ, Isabel (2009): “Mujeres que ‘interrumpen’ procesos: las primeras antologías feministas en los Estudios Culturales” en *Estudios*

Feministas, 17 (2) Florianópolis, pp 417-443.

- HALL, Stuart (1981): “La cultura, los medios de comunicación y el ‘efecto ideológico’”, Curran, James (comp.): *Sociedad y comunicación de masas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HOLLOWS, Joanne (2000): “Feminismo, Estudios Culturales y Cultura Popular”, *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press.
- KARUSH, Matthew (2013): *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina Dividida (1920-1946)*, Buenos Aires: Ariel.
- LAUDANO, Claudia Nora (2010): “Mujeres y medios de comunicación: reflexiones feministas en todos a diferentes paradigmas de investigación”, en Santoro, Sonia y Chaheer, Sandra (comp.), *Las palabras tienen sexo II: herramientas para un periodismo de género*, Buenos Aires: Artemisa Comunicación Ediciones, primera edición.
- MARTIN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (Coord.) (1992): “Claves para re-conocer el melodrama”, *Televisión y melodrama*, Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- MAZZIOTTI, Nora (1995): *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires: Colihue.
- MAZZIOTTI, Nora (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América latina*, Buenos Aires: Paidós.
- MAZZIOTTI, Nora (2002): “Melodrama de madres e hijas: una difícil construcción”, en Herlinghaus, Hermann, *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- MAZZIOTTI, Nora (1996): “Monjas e indios, picardía y comedia: dos modelos en las telenovelas argentinas en la década del 90”, *Diálogos de la comunicación*, ISSN 1813-9248, N°. 44.
- MAZZIOTTI, Nora (2006): *Telenovela, industria y prácticas sociales*, Buenos

Aires: Norma.

- MCROBBIE, Angela (1998): “More! Nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres”, en Morley, David y Walkerdine, Valerie (comp.) *Estudios culturales y comunicación: Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Barcelona: Paidós.
- MONFAZANI, Ana Lía (1996): “Antonella: una Eva y dos lecturas (al menos)”, en Soto, Marita, *Telenovela/Telenovelas* (comp.), Buenos Aires: Atuel.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006): “Se sufre porque se aprende. (De las variedades del melodrama en América latina)”. En Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (comp.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, Flacso, Osde.
- RADWAY, Janice (1984): *Reading the romance. Women, patriarchy and popular literature*, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press.
- RICHARD, Nelly (2009): “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate feminista*, Año 20, Vol. 40. Octubre; pp. 75-85.
- STEIMBERG, Oscar (1994): “Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela”, *Revista Sociedad* N° 5, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.
- SOTO, Marita y KIRCHHEIMER, Mónica (1996) en “Los cuerpos de Antonella”, en Soto, Marita, *Telenovela/Telenovelas*, (comp.), Buenos Aires: Atuel.
- SOTO, Marita (1996): *Telenovela/Telenovelas*, (comp.), Buenos Aires: Atuel.
- VAN DIJK, Teun A (1999), “El análisis crítico del discurso”, en *Revista Antrophos*, N° 186, pp. 23 – 36, Barcelona.

Anexo

Sinopsis de *La leona*

La leona, además del título de la telenovela, es el apodo de la protagonista de esta historia, María Leone, una mujer de las clases populares, obrera, madre soltera de su hijo más grande y en pareja con el padre de su segundo hijo, Fabián. Los Leone viven en el barrio La Hilada y una gran parte de la familia trabaja en Textil Liberman, una fábrica fundada durante el fulgor peronista que dio trabajo a todo el barrio. En la casa familiar, un típico hogar de telenovela costumbrista, viven junto a María, sus hijos y Fabián, su padre, Pedro Leone, histórico trabajador de la textil y quien fue en su momento delegado de los trabajadores, además de un hombre muy querido en el barrio y por su familia. Su madre, Isabella Medeiros, una portuguesa que dejó su puesto en la textil, donde conoció a su marido, para ocupar el lugar de ama de casa y es quien se encarga habitualmente de cuidar a los hijos de María y Fabián durante la jornada laboral. También está Eugenia Leone, la hermana menor, rebelde y con algunos aires de superioridad, siempre renegando del destino humilde que les tocó en suerte. Junto con ellos viven Charly, el diseñador de la textil, y Rodrigo Cáceres, estudiante de abogacía y operario. Ambos son considerados como parte de la familia, incluso Rodrigo tuvo una relación con Eugenia durante un largo tiempo, al principio del relato están separados.

En el otro polo está la familia Miller, con Klaus Miller y Diana Liberman a la cabeza. Klaus, es el principal villano de esta telenovela y el director de la textil que fue fundada por la familia de su esposa. Diana, por otro lado, es una mujer profundamente perturbada y que está locamente enamorada de ese hombre que vive maltratándola y humillándola. Esta fragilidad psicológica fue utilizada por Klaus para manipular su voluntad y lograr que Diana le cediera todo su patrimonio. La pareja tiene dos hijos: Gabriel, el mayor, y Brian, el menor. Ambos viven en el exterior, pero vuelven por pedido de su madre cuando las cosas en la fábrica comienzan a fallar. Cuando Klaus descubre que padece una enfermedad neurodegenerativa muy extraña y que parece no tener cura, comienza a planear la quiebra fraudulenta de la textil, que le permitirá conservar su fortuna y viajar al caribe para pasar sus últimos momentos de vida junto con su joven amante, Nurith Torres, la empresaria que representa el grupo inversor que planea comprar la textil.

Para llevar a cabo esa tarea, Miller contrata a Franco Uribe, un abogado que se

dedica, junto a dos socios, a fundir empresas de forma fraudulenta. Pero su intervención en la fábrica no es casual, tiene que ver con una venganza planeada minuciosamente. Y es que Franco es hijo de Klaus, producto de la relación que éste tuvo con una de las hermanas Liberman, Ruth, cuarenta años antes. Las hermanas eran tres: Diana, la mayor, Ruth y Sara, estas últimas dos eran gemelas. Aunque Klaus es presentado a la familia Liberman por Diana, él se enamora primero de Ruth, con la que se casa y tiene un hijo, Diego –que luego adopta el falso nombre de Franco-, y luego de Sara, con la que engaña a su reciente esposa. Diana, que estaba obsesionada con Klaus, no podía soportar su rechazo, y luego de descubrir la infidelidad no duda en revelárselo a Ruth, que entra en una profunda crisis que culmina en su suicidio. A partir de ese momento, la mayor de las Liberman convence a Klaus de casarse con ella, a cambio de poner todos los bienes familiares a su nombre. Pero Diana tiene otra exigencia: tienen que deshacerse de Diego, el hijo de Ruth, que representaría un constante desafío a su lugar como dueño absoluto de la fábrica. Klaus accede y una noche de tormenta se dispone a asesinar a su primogénito. Finalmente no puede hacerlo, sino que decide dejarlo a la intemperie esperando que el bebé no sobreviva. Es su tía, Sara, que estaba observando todo, la que lo salva y decide llevárselo lejos, criarlo como su propio hijo y contarle una historia distinta. Para Diego, él siempre se llamará Franco, y su madre Sofía, una operaria de la Textil Liberman que tuvo un amorío con su patrón, fruto del cual él nació. No le ocultará, sin embargo, que su padre los persiguió, que quería encontrarlos para matarlos y que debieron vivir toda la vida huyendo de esta amenaza. Este será el motor de la venganza de Franco, que reaparece en la vida de su padre para reclamar lo que cree es suyo y dejarlo en la ruina.

El plan fríamente calculado por Franco se topará con un imprevisto: en la empresa que viene a fundir trabaja María Leone, de la cual éste se enamora casi a primera vista, el día en que, junto con sus socios, July y Alex, desembarcan en la textil. A partir de ese momento, comienza una historia de amor muy compleja entre ambos, ya que a pesar de los sentimientos que los unen, el conflicto laboral va a encontrarlos en veredas opuestas y esto hace que muchas veces que la unión parezca imposible. Uno de los acontecimientos clave que marca un giro en la trama es la muerte del padre de María, Pedro, que es despedido de la textil como parte de las maniobras para debilitar la lucha de los trabajadores. Miller le encarga a Franco esta tarea, y éste, aunque no sin sentir cierto remordimiento, cumple, provocando la ira de la heroína que jura no

perdonarlo jamás por esa traición. Este es un momento bisagra en la trama, ya que a partir de ahí, María junto con sus compañeros deciden tomar la fábrica para luchar por sus derechos como trabajadores. El conflicto se intensifica cada vez más a medida que la idea de formar una cooperativa e impulsar la expropiación de la fábrica empieza a calar hondo entre los operarios. La contraofensiva de Miller, orquestada por Uribe y sus colegas, entorpece constantemente la lucha de la “Leona”, y aunque a veces su reclamo parece perder fuerza, siempre construyen una alternativa que les permite resistir y avanzar.

A lo largo de este duro camino de lucha, la historia entre el galán y la heroína atraviesa distintos momentos de intensidad, en los que abundan encuentros pasionales de madrugada, en hoteles alojamiento, bares o dentro de un auto, pero también momentos que muestran el dilema que implica para ambos esa relación, que significa una traición en varios sentidos: hacia sus parejas, pero también hacia la lucha que cada uno emprende en esta historia.

Esta historia concluye con un triunfo de los trabajadores sobre Miller y los suyos, fruto de la lucha incansable y la determinación de los obreros y obreras, el cual contó, a último momento, con la ayuda de Franco Uribe, que en un gesto redentor entrega una serie de papeles habilitantes a la legislatura que debatía la expropiación de Textil Liberman. Esto permite la constitución legal de la “Cooperativa Trabajo Argentino” en ese predio, de la cual María será elegida presidenta de forma unánime.

Parte del final de esta historia es también la recuperación de la identidad verdadera por parte de Sofía y Franco Uribe. Sofía le cuenta a Franco que su verdadero nombre es Sara y que él es Diego Miller, pero que además ella no es su madre biológica, sino su tía. Luego de la profunda crisis que genera esto en Franco, decide que, como parte de su plan de venganza, revelarán sus verdaderas identidades a los Miller cuando menos lo esperen, el día del aniversario de los cien años de la textil. El golpe sorpresivo realmente funciona y Klaus, al reconocer a Sara, tropieza y cae desde la escalera de su mansión en el medio del festejo, provocando un deterioro de su enfermedad que lo deja postrado en la cama donde finalmente muere de un paro cardíaco.

Otro de los acontecimientos relevantes del final es el secuestro de María por parte de Gabriel, que estaba obsesionado con ella y revela hacia el final su condición

violenta y psicópata. La noche en la que se celebra la expropiación, se aparece en lo de los Leone y la amenaza con un arma para llevársela de su casa y así tenderle una trampa a Franco, a quien odia por ser el verdadero amor de María y además por el único hijo de Klaus que éste afirma querer. Gabriel, visiblemente perturbado, los lleva a ambos a la fábrica en un intento desesperado e inútil por quedarse con el amor de María y destruir a su medio hermano. Pero la policía se hace presente en el lugar y logran detener a Gabriel. Luego de ese episodio, Franco desaparece sin dejar rastro, y María cumple su sueño de viajar por el país enseñando costura y contando acerca de la experiencia de la cooperativa. Ambos vuelven a encontrarse un año después de aquella fatídica noche en uno de los destinos de ese viaje, Purmamarca, una tarde de carnaval. Y luego de compartir una cerveza que ambos toman del pico, se miran sonrientes y se besan apasionadamente.