

LA MUJER EN LA TELENOVELA CHILENA

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS

2019

CONTENIDOS

PRESENTACIÓN	3
INTRODUCCIÓN	4
CONCEPTUALIZACIÓN DEL GÉNERO	8
METODOLOGÍA.....	11
LAS REPRESENTACIONES DEL GÉNERO	16
1. MUJERES Y HOMBRES COMO PROTAGONISTAS	16
Apariencia física de mujeres y hombres.....	18
Representación socioeconómica.....	21
Roles actanciales	26
2. ANÁLISIS ACTITUDINAL	28
Actitud colaborativa: Apoyar como variable relacional	29
Actitudes ante el conflicto: la violencia y el nerviosismo	30
Actitudes negativas: el estereotipo masculino de la agresión	32
Nivel cognitivo	32
Objetivos Personales de Personajes Protagonísticos	35
Poder: fuentes y ejercicio.....	36
3. REDES SOCIALES: VÍNCULOS	38
Interacciones románticas	41
Representaciones desde las interacciones románticas: Liberación nominal	42
La incipiente emergencia del discurso feminista	43
Representaciones desde las interacciones románticas: El hombre ideal	44
4. ESTEREOTIPOS DE GÉNERO.....	46
Orientación sexual	47
Índice de actitudes machistas.....	48
REFLEXIÓN Y CONCLUSIONES.....	51
BIBLIOGRAFÍA.....	55
ANEXOS	57
Resumen de las telenovelas analizadas	57
Estructura de análisis y categorías	58
Ejemplos	61

PRESENTACIÓN

El Departamento de Estudios ha desarrollado históricamente una línea de trabajo para identificar las formas en que la pantalla televisiva representa a la mujer. El estudio que se presenta a continuación corresponde a un análisis de telenovelas chilenas con alto rating, emitidas durante los años 2018 y 2019.

La telenovela como fenómeno latinoamericano ha sido de interés para la academia, el trabajo de formación de audiencias y otras disciplinas, desde los años '70.

Históricamente también, es uno de los formatos televisivos de mayor sintonía, tanto para audiencias adultas como infantiles. La telenovela chilena en particular, con una importante tradición, fideliza audiencias al proponer temáticas que interpelan directamente al carácter identitario con el que las personas se sienten retratadas.

El interés del CNTV –en este caso- es comprender de qué manera estas producciones propenden al correcto funcionamiento, no sólo respetando sino también promoviendo la igualdad de derechos y trato entre hombres y mujeres señalados en el Art. 1° de la Ley 18.838. De este modo este trabajo intenta describir los regímenes de género que se construyen en este formato y si es posible, advertir cambios y nuevas formas de relación entre los sujetos representados en pantalla y la imagen de la mujer que se proyecta.

El análisis permitirá identificar, si las políticas públicas diseñadas para mejorar las diferencias entre hombres y mujeres, tienen un correlato en la forma en que mujeres y hombres son representados en la televisión. Asimismo, la reflexión final permitirá poner en perspectiva la importancia que sigue teniendo la televisión en la construcción de estereotipos, ya sea para impulsar diversidad en las formas de ser mujer o para reforzar las imágenes habituales. Si bien, el eje inicial del este análisis está puesto en esto último, también se avanza en un análisis con perspectiva de género, al proponer una metodología para profundizar en la representación de las relaciones, actitudes y comportamiento de mujeres y hombres cuando la televisión tiene una historia que contar.

Este estudio fue realizado por un equipo de investigadores¹ a cargo de la experta en género, Dra. Claudia Alarcón, PhD de la Universidad de Sydney, Australia.

El documento presenta los términos de la discusión, una revisión de los anteriores trabajos realizados en el CNTV, y expone un análisis de contenido de pantalla, a partir de datos cuantitativos y cualitativos.

¹ El equipo de trabajo contó con la participación de los sociólogos Rodrigo Salgado y Angelina Gherardelli.

INTRODUCCIÓN

Durante los últimos años la preocupación por la temática de género ha sido un eje central en la discusión de las políticas públicas y televisión. El estudio de género y televisión no es un fenómeno nuevo, muy por el contrario, la preocupación acerca de cómo las mujeres son representadas y estereotipadas, es una discusión que, si bien hoy cobra relevancia debido a movimientos sociales, que además han sido muy mediáticos, como “*Me Too*” y “*Ni Una Menos*”, este fenómeno se ha venido estudiando desde hace a lo menos 40 años.

El Consejo Nacional de Televisión comienza al principio del 2000 una línea de investigación de televisión y género. La preocupación por los estudios de mujeres y luego por los estudios de género se centra –principalmente- en la función socializadora de la televisión. Estos estudios se centran en la relación de televisión y estereotipos que se sustenta en los supuestos básicos de la Teoría de la Identidad Social (TIS), la que propone que la imagen que tienen los individuos de sí mismos se construye teniendo como referencia las semejanzas y diferencias que encuentran con los miembros de los diferentes grupos. Por ejemplo, usando estereotipos o por la pertenencia a determinado grupo, lo que incide en la valoración emocional de pertenecer o no a estos (Tajfel, 1978 citado por Scandroglio, López & Sebastián, 2008). Indagar en la relación de mujeres y televisión ha sido relevante para conocer cómo esta última construye la imagen de mujeres y hombres y cómo esta construcción impacta en las audiencias.

ESTUDIOS DE GÉNERO Y TELEVISIÓN

La televisión destaca por su estrecha relación con lo cotidiano. En el caso de Chile, según la última Encuesta Nacional de Televisión 2017, el 99,9% de las casas tienen a lo menos dos televisores. Muchos estudios dan cuenta cómo la televisión se ha constituido en uno de los medios de información más importante. Núñez (2015) señala que la importancia de la influencia de la televisión tiene su origen en el hecho de que actúa desde lo más íntimo de la sociedad, desde la privacidad del hogar. Desde esta privacidad los estereotipos en general, y los de género en particular, se funden con las percepciones personales que el individuo mantiene acerca de la sociedad y que es, fundamentalmente, el resultado de un complejo equilibrio de poderes.

El poder que tiene la televisión y cómo operan sobre las audiencias ha sido analizado como un discurso dominante del contexto social. Este poder se funda en el rol de agente que tiene la televisión al reforzar y divulgar determinadas creencias y valores como reflejo de las normas sociales prevalentes en la sociedad de la que forma parte (Núñez, 2015).

Lotz (2014) plantea los estudios de mujeres y televisión como una preocupación por la ausencia histórica de las mujeres en roles centrales y la falta de diversidad en sus retratos. Muchos estudios evidencian que las mujeres han estado sub-representadas en la televisión en relación con su composición de la población general y que las que están en pantalla son relegadas a roles como esposas, roles con intereses amorosos u objetos sexuales (Núñez, 2015; Lotz, 2014; CNTV, 2009; MINEDUC, 2006). Es común encontrar aseveraciones, en estudios televisivos que señalan que los estereotipos que se construyen en relación con la mujer refieren a los roles más tradicionales (Antezana, 2011).

Del mismo modo, es común encontrar estudios que dan cuenta de que la representación de las mujeres en televisión está particularmente centrada en la preocupación por el bienestar de los demás y los hombres son más asertivos y agentes de su propio destino. Así, un análisis de teleseries realizado en España, observa que los modelos relacionales se caracterizan por representar a los hombres como quienes toman la iniciativa; lideran los grupos de amigos, desencadenan y resuelven los conflictos, dominan el entorno profesional, etc. Sin embargo, los espacios en los que las mujeres dominan son del ámbito doméstico, ejercen control en la dinámica del hogar y son quienes dialogan con los hijos e hijas. El segundo ámbito en que son representadas es en las relaciones sentimentales; aquí son ellas las que desencadenan las historias y ejercen protagonismo (Ortega y Simelio, 2010).

También es interesante observar que ha existido en la academia una preocupación constante por investigar la incidencia de estereotipos de mujeres en programas infantiles (Johnston y Etema, 1982; Browne, 1998; Gotz y Lemish, 2012; Martin, 2017) y en publicidad (Pinto y Neto, 1998; Akie, 2003; Valls y Martinez, 2007; Kitsa y Mudra, 2019). La investigación en programas de no ficción ha sido menor.

Por su parte, la masculinidad y su rol en pantalla han sido poco explorada. La investigación casi no ha considerado las representaciones de hombres en la televisión y las normas o cambios en las historias que han sucedido (Lotz, 2014). Según diversos estudios televisivos los estereotipos tradicionales de género postulan que los hombres representan el ideal o parámetro contra la cual las mujeres son medidas o juzgadas. Como tal, las mujeres se valoran principalmente en sus relaciones con los demás, en particular en relación u oposición a los hombres (Donelson, 1999).

Lo importante de este sistema de valoración que muestra la televisión, es, de acuerdo a lo que argumenta Merskin (2006), que existe una repetición continua y sistemática en los diferentes tipos de programas y formatos, y en todo el espectro de transmisión, y una oposición sexual jerárquica que se asume como verdad.

Así, es posible afirmar que los patrones sociales relacionales se anquilosan y se naturalizan dando la sensación de que los patrones que se presentan en la televisión –son o deben ser– los patrones relacionales fuera de ella. Merskin (2006) evidenció que en la programación televisiva en horario estelar, los roles sociales básicos asignados a personajes femeninos y masculinos contribuyen de manera importante en la construcción y mantenimiento de estereotipos de género.

A pesar de que existe un reconocimiento de estereotipos establecidos, Karen Ross (2010) argumenta que durante los últimos 15 años ha existido un cambio dramático en la televisión en relación con la redefinición de los límites, especialmente en relación a las identidades de género. Podríamos decir entonces, que los estereotipos de hoy no son los del pasado y que de alguna manera tanto la imagen de hombres, como de mujeres y otras diversidades sexuales han ido cambiando en televisión. En este sentido las prácticas sociales cotidianas y las relaciones sociales se abren a mostrar nuevas dinámicas y régimen de género. Esto es un incentivo para remirar qué sucede en la representación de las mujeres en las actuales producciones de ficción nacionales.

ESTUDIOS DE GÉNERO Y TELEVISIÓN DEL CONSEJO NACIONAL DE TELEVISIÓN

En Chile el Consejo Nacional de Televisión (CNTV) durante 15 años ha llevado adelante una serie de investigaciones respecto a las relaciones de género en la televisión chilena, poniendo especial énfasis, en la representación femenina. El CNTV ha desarrollado una clara línea conceptual en lo referente a la perspectiva de género, perfilando un estilo de análisis de contenido *ad hoc* a este tipo de temáticas, que no sólo se enmarcan en un esfuerzo por responder a los marcos legales internacionales y nacionales, sino que también por apoyar la promulgación de la Ley 20.750 que modifica la Ley 18.838 e incorpora la equidad entre hombres y mujeres y la diversidad de género.

Al revisar estos estudios acerca de las representaciones de género en programas de televisión abierta chilena, es posible identificar cuatro estereotipos o lugares comunes de la construcción de género en la ficción:

1. Motivaciones estereotípicas de roles clásicos de la ficción donde se da la presencia de dos imágenes femeninas “fraternal” y “amazona” (CNTV, 2009, MINEDUC/CNTV, 2006)².
2. Inequidad en la profundidad del desarrollo de personajes femeninos y masculinos: Los estudios del CNTV dan cuenta de una sobre- dramatización de la figura femenina, representándola como víctima particularmente en programas de ficción, cuyas representaciones son creadas de manera conscientes, para crear dramaticidad.

² CNTV, (2009). “Caracterización de Estereotipos de Género en Telenovelas Chilenas: el caso de Canal 13 y TVN”. CNTV.

3. Espacialidad social por género; los roles femeninos quedan consignados al espacio privado, y los masculinos al público. Mateos-Pérez y Ochoa (2016) describen al analizar el desarrollo de los personajes en las producciones de ficción chilenas, que se aprecia que cuando los personajes femeninos parten enfocados en el ámbito público terminan priorizando interacciones y valores relacionales o románticos. Si bien hay personajes femeninos que, al comienzo de las historias, especialmente en no ficción, pueden enfocarse en el ámbito público, sus historias van progresivamente priorizando sus mundos privados; según Mateos-Pérez y Ochoa (2016) las series devinieron en producciones menos arriesgadas en sus planteamientos, con tramas narrativas convencionales cuyas construcciones de género son estereotipadas en sentidos tradicionales.
4. Erotización de lo femenino, neutralidad de lo masculino: En el análisis sobre programación de no-ficción, el CNTV identifica que la actitud de los personajes se refiere al sexo, ya sea por representaciones eróticas (35%) o púdicas (8%), mientras que los hombres, el 91% de las ocasiones aparecen eróticamente neutrales.

CONCEPTUALIZACIÓN DEL GÉNERO

Esta investigación considera el concepto de género como una construcción social de diferencias sexuales, las cuales se adquieren a través del aprendizaje cultural y la socialización a la cual son sometidas y sometidos mujeres y hombres desde su nacimiento (Connell, 2018)³.

El género es un modelo de relaciones que se ha perpetuado históricamente, donde las prácticas individuales y colectivas son formadas, restringidas y habilitadas por las estructuras de relaciones de género, que se mantienen e incluso se naturalizan, generando nociones tradicionales de ser “hombre” o “mujer”. Esto puede ser consecuencia de que las concepciones presentadas en televisión como tradicionales, socialicen modelos de hombres y mujeres que pueden ir en desmedro de la diversidad y el logro de la equidad en nuestra sociedad (CNTV, 2016).

Los medios de comunicación entendidos como constructores de sentido y significado, son agentes socializadores, ayudan a construir identidades y contribuyen, a establecer los sistemas simbólicos a través de los discursos y del imaginario que transmiten. Los medios de comunicación funcionan histórica y socialmente como aparatos de representación, de construcción de la realidad (CNTV, 2009)⁴.

La propuesta para avanzar hacia un verdadero enfoque de género se basa en la teoría relacional, la cual es un enfoque que da un lugar central a las relaciones sociales con patrones entre mujeres y hombres que constituyen el género como una estructura social. Este enfoque relacional se basa en el análisis de las prácticas sociales que, abordan y modifican esta estructura. Como Hagemann-White (2001) en Connell (2013) lo señala, claramente género es una relación, pero no es cualquier relación. Es un vínculo que implica múltiples personas y categorías, que conecta cuerpos e instituciones. La teoría relacional entiende el género como algo multidimensional que contiene al mismo tiempo las relaciones

³ Dicho concepto se ha utilizado por el Consejo Nacional de Televisión en diversos estudios como lo son: “Análisis comparativo de género en programas de televisión”, 2016, CNTV; “Equidad, diversidad e identidad de género en programas televisivos”, CNTV 2016.

⁴ Ortega & Simelio (2010) hacen un recuento de múltiples investigaciones que llegan a la misma conclusión: “Ríos-Neto (2001) destaca como la representación de nuevos estilos de vida en las telenovelas brasileñas y el enfoque a personajes femeninos que persiguen el amor y el placer de forma libre han comportado cambios de valores y de comportamientos reproductivos en Brasil; Tufte (2007) afirma que los culebrones latinoamericanos permiten el diálogo entre la audiencia y la aceptación de temas polémicos como el embarazo adolescente o las relaciones homosexuales; Oster y Jensen (2009) explican como la llegada de la televisión por cable en la India hizo que las mujeres que seguían las series de ficción internacionales estuvieran menos dispuestas a tolerar maltratos conyugales y se revelaran más en contra de la violencia machista”.

económicas de producción y consumo, las relaciones de poder, las relaciones afectivas y las relaciones simbólicas; y opera simultáneamente a nivel intrapersonal, interpersonal, institucional y en toda la sociedad (Connell, 2009). Es decir, plantea un modelo estructural de género con cuatro dimensiones: las relaciones de poder; producción; apego emocional y simbolismo.

Estas dimensiones pueden ser descritas de la siguiente manera (Alarcón y Matheson, 2019):

Relaciones de poder: son las fuerzas de control que dominan las relaciones centradas en el ámbito privado y en los ámbitos institucionales. Son las relaciones que determinan un cierto ordenamiento de género, que puede significar inequidad de poder. Estas relaciones no son solo negativas, sino que también tienen poder de transformación cuando existen de manera positiva. El liderazgo, el abuso, acoso, maltrato y otros, estarían dentro de las relaciones de poder que marcarían esta dimensión.

Producción, consumo y acumulación: tienen que ver con la división del trabajo y el género. Esta dimensión se relaciona con la forma en que, por ejemplo, las instituciones distribuyen las ganancias, las estructuras de salarios, los paquetes de beneficios, las divisiones del trabajo en ocupaciones y la división en el sistema educacional, son parte de esta dimensión. Las relaciones de producción, consumo y acumulación revisan las relaciones e interacciones que una economía capitalista construye y que se refleja en patrones sociales relacionales de género.

Las relaciones emocionales/sexualidad: son las emociones generadas a través de las relaciones entre los sexos y que se expresan de manera hostil o favorable hacia el género. También tiene que ver con la sexualidad. Estas relaciones no sólo incluyen las relaciones entre sexos, sino que también intrasexo, es decir entre mujeres y/o entre hombres. Esto incluye también las relaciones madre-hijo, padre-hija y las relaciones emocionales que también se encuentran en las relaciones de trabajo o con el trabajo mismo. Connell (2005) lo define tanto como el deseo heterosexual como el homosexual.

Simbolismo, cultura y discurso: Esta dimensión se relaciona con los discursos, la ideología o la cultura. Aquí el género se organiza en prácticas simbólicas. Desde esta dimensión las instituciones y las personas generan dinámicas que se reflejan en los regímenes de género que cada institución construye. En este sentido, esta dimensión es parte de la cultura institucional. Esta dimensión se manifiesta en todas las instancias, como lo son los modelos, íconos y símbolos, entre otros, que cada institución proyecta en función al género.

Desde esta perspectiva, las estructuras de género no solo son puntos de referencia cultural para la vida cotidiana, sino también, operan como restricciones emocionales y materiales e integradas en las relaciones persona a persona (por ejemplo, padres/hijos), así como, en la ley, la economía, la violencia, el entorno construido y la tecnología. Como Connell (2006) lo señala, la estructura de las relaciones de género en una sociedad determinada, en un momento dado, puede denominarse orden de género; y la estructura de las relaciones de género en una institución determinada puede denominarse régimen de género (Alarcón y Matheson, 2019).

En síntesis, el modelo relacional propuesto por Connell permite explorar y analizar el género desde las relaciones sociales, pero también desde los distintos niveles de interacción de estas relaciones. A través de éste, es posible observar y evidenciar los ordenamientos que perpetúan las jerarquías que se construyen desde el género.

METODOLOGÍA

El estudio propuesto analiza las representaciones de la mujer –y en algunos casos en la representación del género- en programas de ficción de la TV abierta chilena.

La metodología utilizada fue de métodos mixtos, combina lo cuantitativo y lo cualitativo. Los métodos mixtos brindan la posibilidad de confrontar, contrastar y comparar diferentes tipos de datos con el mismo objetivo, lo que contribuye a validar los hallazgos que se derivan de un estudio. En el contexto del estudio propuesto, un enfoque de métodos mixtos ayuda a explorar la complejidad social de la producción de las relaciones de género y así poder analizar el fenómeno del género desde un punto de vista relacional. Los métodos utilizados fueron *Grounded Theory* y Análisis de Contenido.

Grounded Theory o Teoría Fundada, es una formulación analítica y construcción teórica que está basada en los datos a través de diferentes niveles de análisis. Durante el proceso los datos son codificados, en relación a categorías de análisis. El análisis es un proceso de intercambio donde el discurso o datos son codificados en correspondencia con diversos criterios y categorías (Glasser y Strauss, 1967). Este método permitió un análisis cualitativo de los datos a través del cual se levantaron categorías discursivas para contrastar los datos de contenido.

Por su parte, el análisis de contenido en un sentido amplio es una técnica de interpretación de texto, ya sea escrita, grabada o filmada (Abela, 2001). Consiste en un análisis de la comunicación que a través de la codificación y el conteo sistemático permite inferencias con respecto a la condición de producción / recepción de los datos (Bardin, 1996). El análisis de contenido incluye la definición de códigos antes de buscarlos en los datos y de esta manera es una metodología deductiva, considerada objetiva porque es explícita sobre cómo se codificará el contenido (Rice y Ezzy, 1999). La información obtenida se interpreta agregando información histórica y etnográfica (Bernard, 1995). Esta metodología se ha utilizado para investigar las relaciones de género al interior de instituciones educativas y análisis de contenidos de pantallas (Alarcón, 2016, 2018; Alarcón y Matheson, 2019 y North, 2010).

OBJETIVOS DEL ESTUDIO

1. Indagar en las dimensiones de desarrollo de personajes según género en las telenovelas chilenas.
2. Indagar en la construcción de género y establecer la relevancia pública y privada de las acciones de los personajes.
3. Identificar las representaciones espaciales de género y la relación que tiene con el espacio público o privado.

4. Identificar la valoración cognitiva del género, desde las dinámicas jerárquicas y describir las interacciones y las dinámicas de dominación y ejercicio del poder entre e inter-géneros.

UNIDAD DE ANÁLISIS

Telenovelas producidas en Chile y transmitidas por canales nacionales de televisión abierta, emitidas en las franjas horarias vespertina (20:00 horas) y nocturna (22:30 horas), durante el último trimestre del año 2018. Estas telenovelas son **Isla Paraíso** (MEGA, estreno: 2 de octubre 2018), **La Reina de Franklin** (C13, estreno: 19 de noviembre 2018), **Casa de Muñecos** (MEGA, estreno 20 de agosto 2018) y **Pacto de Sangre** (C13, estreno 24 de septiembre 2018).

El estudio analiza 21 horas de contenido, de un periodo de 3 meses de exhibiciones. Se seleccionaron capítulos con dos criterios: los tres primeros capítulos de cada programa pues en ellos se presentan los personajes y las tramas principales; y luego, una selección aleatoria de capítulos posteriores.

Posteriormente, los capítulos se segmentaron en escenas, considerando como criterio de inicio y fin de cada escena al objetivo de las interacciones representadas⁵. Esto resultó en un total de 869 escenas codificadas, de las que 867 fueron analizadas, ya que 2 de ellas eran escenas sin presencia de personajes.

MUESTRA

TELESERIE	CAPÍTULOS	ESCENAS ANALIZADAS	MINUTOS ANALIZADOS
Isla Paraíso	1, 3, 9, 12, 15, 28, 35, 42	179	317
La Reina de Franklin	1, 2, 3, 6, 9, 15, 18, 21, 27	241	322
Casa de muñecos	1, 2, 3, 31, 39, 48, 57, 60	231	314
Pacto de Sangre	1, 3, 4, 8, 18	216	312
TOTAL		867	1.265 (21 HRS.)

⁵ La segmentación por objetivo de la escena, se basa en lo planteado por William Layton en “Trampolín del actor”. Para esto consultamos con actores, para entender cómo se define una escena en las producciones audiovisuales, y nos guiaron a esta respuesta.

Considerando que el objetivo central del estudio es determinar la forma en que se representan los personajes femeninos y masculinos en las teleseries nacionales, con el fin de abarcar los personajes en su totalidad, se consideraron 3 perspectivas de análisis:

1. Representación general del Personaje: se codificaron las características representativas generales, como factores sociodemográficos, apariencia, entre otros.
2. Personajes por escena: se codificaron aspectos como la relevancia del personaje en la escena, las acciones, inacciones, padecimientos y representaciones específicas de éstos, entre otros.
3. Escenas: se codificaron aspectos de las escenas, para entender el contexto de las representaciones. Se consideraron variables como el tono de la música, el tipo de espacio en que ocurre la escena, el tono de la escena (romántico, dramático, humorístico), y aspectos interaccionales, siendo este último el elemento más relevante de la dimensión para el análisis final, ya que fue lo que nos permitió analizar las relaciones románticas y las interacciones sociales de cada personaje.

El análisis se centró en el total de personajes femeninos y masculinos, ya que lo que se busca es indagar en las representaciones a las que está expuesta la audiencia, y no las teleseries en específico, aunque, sin perjuicio de lo anterior, también se llevaron a cabo análisis por teleserie.

Para obtener una mayor complejidad de análisis se segmentó del mismo modo por relevancia de los personajes, ya que los personajes protagónicos son finalmente los personajes cuyas acciones definen las líneas argumentales centrales. Las y los personajes fueron identificados en función de la proporción de escenas en las que estuvieron presentes, como también de la relevancia del personaje en cada escena, lo que se determinó cualitativamente en cada escena, y también de forma cualitativa a nivel general⁶.

La tabla siguiente muestra la nómina de personajes protagónicos por teleserie. Las cuales indican 16 mujeres y 10 hombres.

⁶ Cabe señalar que, en *Isla Paraíso*, *La Reina de Franklin* los protagónicos se reparten de manera similar entre los sexos. Ahora, en *Pacto de Sangre* esta definición es más compleja; si bien la perspectiva general de la teleserie es desde los protagónicos masculinos, hay ocasiones que se insertan personajes femeninos como Trinidad que muchas veces toma el liderazgo.

Tabla 1: Nómima Personajes protagónicos por teleseries, según canales que las emiten

Casa de Muñecos (MEGA)	Nora Elizalde	Isla Paraíso (MEGA)	Padre Gabriel
	Sergio Falco		Óscar León
	Isabella Falco		Carolina
	Mónica Falco		Franco León
	Leonor Falco		Juliette
	Alejandra Falco		Sofía Stolzenbach
Pacto de Sangre (C13)	Benjamín Vial	Reina de Franklin (C 13)	Julia Tocornal
	Carmen Núñez		Arturo Marabolí
	Gabriel Opazo		Franklin Ulloa
	Josefa Urrutia		Yolanda Garrido
	Maite Altamirano		Diana Poblete/ Ulloa
	Marco Toselli		
	Raimundo Costa		
	Trinidad Errázuriz		
	Ágata Fernández		

LIMITACIONES

Una de las principales limitaciones fue el tiempo de análisis. Por una parte, el hecho de no poder analizar la totalidad de la trama hace que se pierdan elementos descriptivos o característicos de la evolución de los personajes que pudieran servir para su medición y, por tanto, para su caracterización.

MODELO DE ANÁLISIS

La representación de género ha sido entendida como una construcción social que se configura en un sistema no exento de reglas, donde se conjugan roles, existe división sexual del trabajo, identidad sexuada, normas y sanciones de género, estereotipos y discursos de legitimación de género (Puleo, 2007). Se optó por una estrategia de análisis comprensiva, relacional y dinámica de la representación de género, que puede definir una identificación de estereotipos de personajes femeninos y masculinos, como también complejizar aún más las relaciones de género, profundizando en las dinámicas que producen estas representaciones en el relato y las expresiones simbólico-culturales de las producciones a analizar.

El análisis se presenta con mediciones y comparaciones cuantitativas, complementadas con interpretaciones cualitativas, para lo que se cuantificó la información obtenida a través de análisis de contenido, medición de contenidos, observación de actitudes, roles e interacciones, asociados a género, en base a las recomendaciones realizadas por el CNTV en “*Tratamiento en TV de la Igualdad de Género*” (2016).

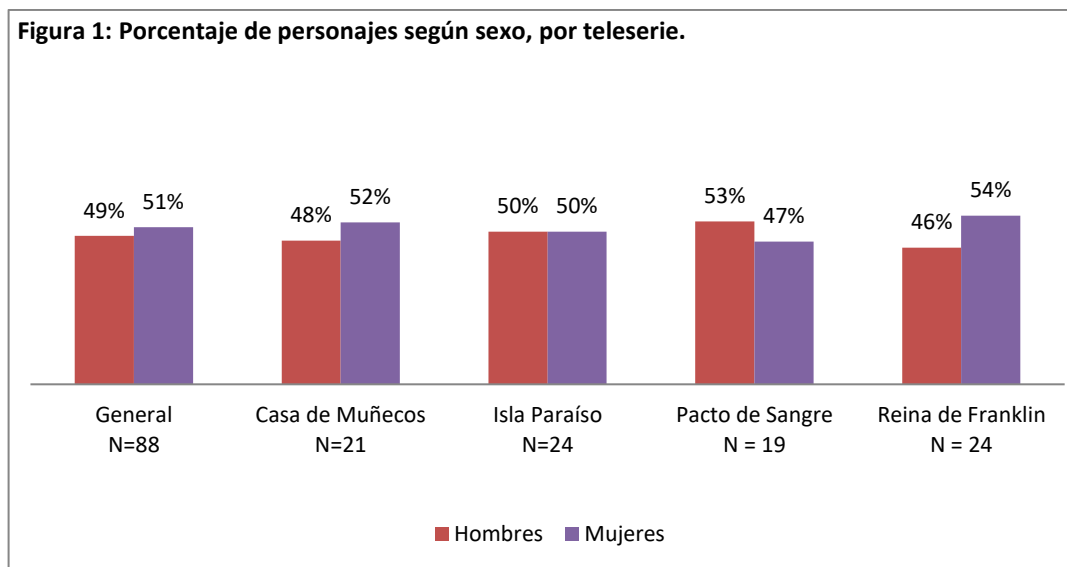
Asimismo, se tomaron como base las matrices de análisis de series históricas como *“La representación de las mujeres trabajadoras en las series de máxima audiencia emitidas en España”*, de Ortega & Simelio (2010); *“La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España”* de Castillo, Simelio & Ruiz (2012). También se consideraron en la revisión aquellas matrices utilizadas en los estudios *“Análisis comparativo de género en programas de televisión”*, y *“Equidad, diversidad e identidad de género en programas televisivos”* del CNTV (2016), y *“Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014)”*, de Mateos-Pérez & Ochoa (2016).

LAS REPRESENTACIONES DEL GÉNERO

El presente capítulo aborda los resultados de los análisis realizados, los que corresponden a la triangulación de datos cualitativos y cuantitativos. Están estructurados desde lo más descriptivo y general a categorías que profundizan en la construcción de los personajes y en las relaciones que establecen.⁷

1. MUJERES Y HOMBRES COMO PROTAGONISTAS

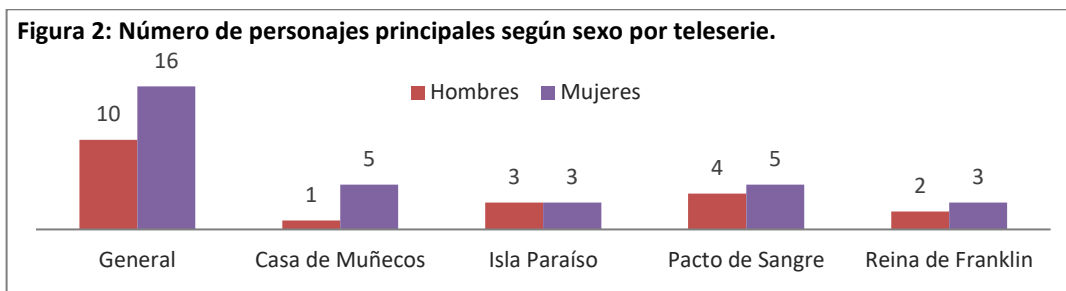
En general, todas las teleseries muestran cantidades similares del total de personajes hombres y mujeres (Figura 1). Desde esta perspectiva se puede afirmar que no hay diferencias significativas en la distribución por sexo. La teleserie que muestra mayor diferencia es la *Reina de Franklin*.



Base: personajes de todas las teleseries N = 88

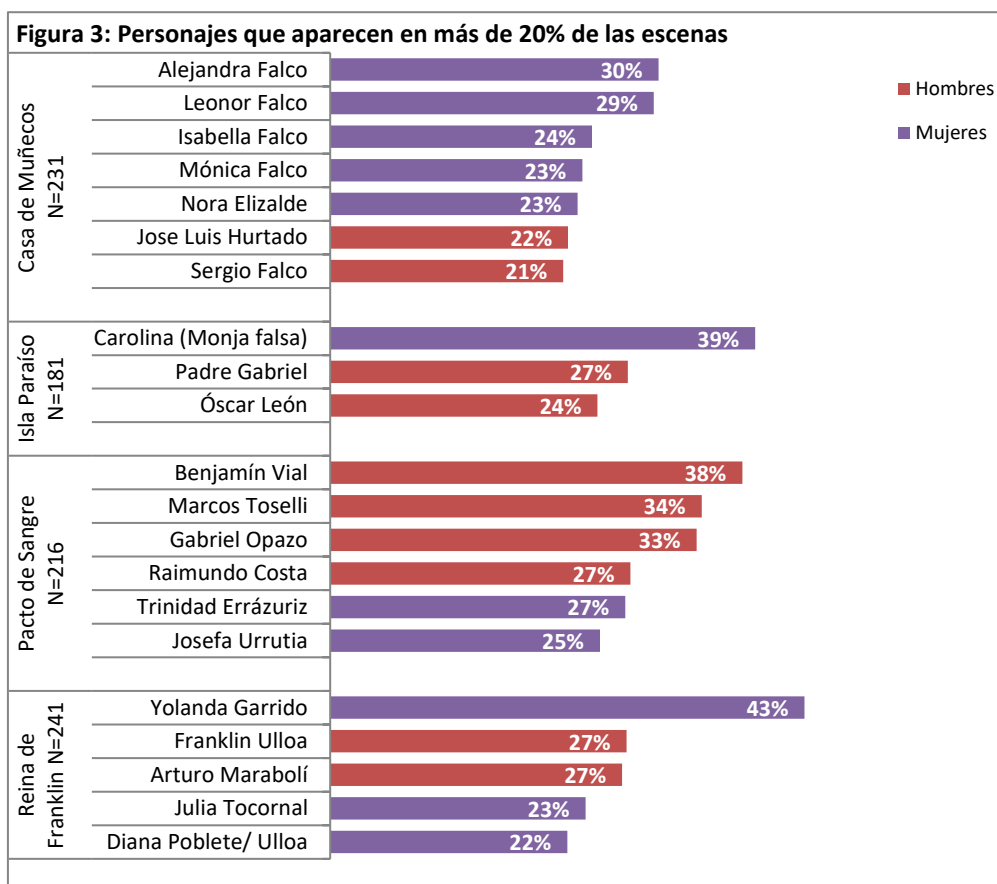
Cuando analizamos los roles protagónicos, como se observa en la figura 2, en general, estos roles son ocupados por mujeres, siendo *Casa de Muñecos* la teleserie con mayor porcentaje de mujeres protagónicas de la muestra. En el caso de *Pacto de Sangre*, a pesar de que los protagónicos son hombres, se observan muchos roles femeninos de importancia en la trama, y si bien no tienen la misma presencia en pantalla su relevancia para la acción es clara.

⁷ Para un mejor entendimiento del estudio un resumen de las teleseries se encuentra en anexos. Ver anexo 1.



Base: Personajes protagónicos, N = 26

La figura 3, nos muestra los personajes que aparecen en más de un 20% de las escenas analizadas por teleserie⁸. Al analizar este dato desde un punto de vista exclusivamente presencial, podemos dar cuenta de que hay una distribución pareja por sexo de presencia en pantalla, evidenciándose que 11 mujeres y, por su parte 10 hombres aparecen en más del 20% de las escenas de sus respectivas teleseries.

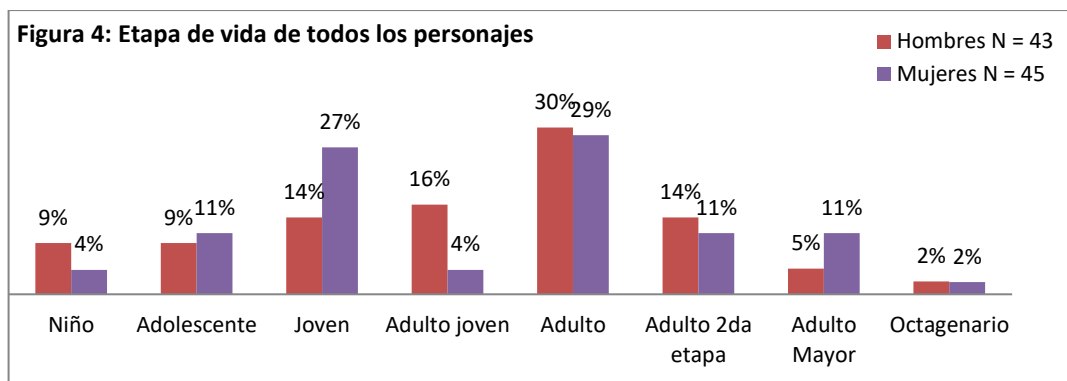


Base: Total de Escenas por personaje, dividido por total de escenas por teleserie

⁸ Para esto lo que se calculó la cantidad de escenas en las que aparecen los personajes, divididas por el total de escenas consideradas por cada teleserie.

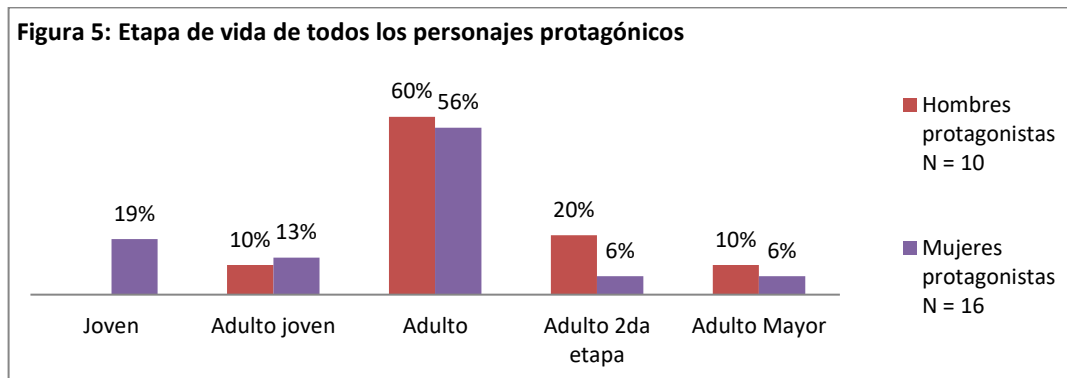
APARIENCIA FÍSICA DE MUJERES Y HOMBRES

Para dar cuenta de la representación física de los personajes, se consideraron talla, estatura y apariencia física, lo que corresponde a una descripción del actor en su rol. Para crear la variable edad se triangularon dichas características más su situación sociolaboral. Por tanto, los tramos de edades son un cruce entre las características reales del actor y la representación que se hace de él o ella. En la figura 4, podemos ver la estimación de las edades de todos los personajes⁹.



Base: personajes de todas las teleseries N = 88

Entre las y los personajes totales, se observan dos diferencias en la representación de los sexos; por un lado, tienden a retratarse más mujeres que hombres jóvenes, siendo “joven” aquellas personas que están entrando al mundo laboral o saliendo de la educación superior, y con apariencia joven. Por otro lado, tienden a retratarse más hombres que mujeres adultas jóvenes, considerándose para esta categoría personajes que representan a quienes ya tienen familia, o cierta experiencia o relevancia en su lugar de trabajo.



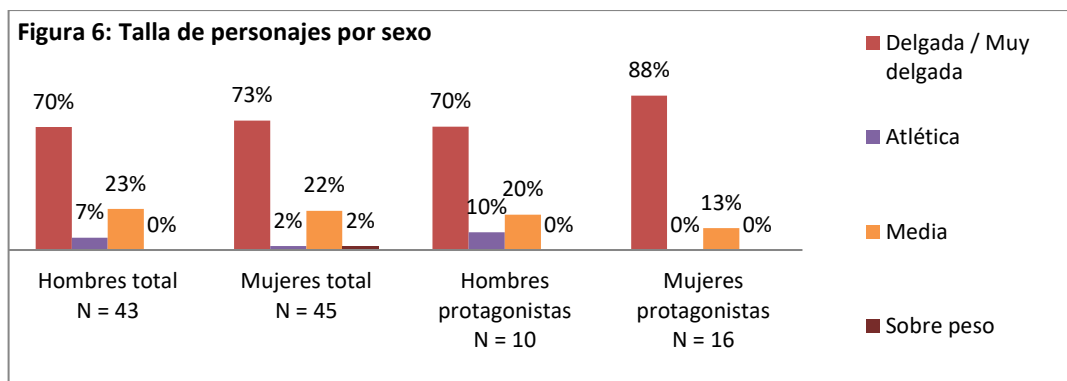
Base: Personajes protagónicos N= 26

⁹ Esto se determinó cualitativamente desde la información que se entrega en pantalla.

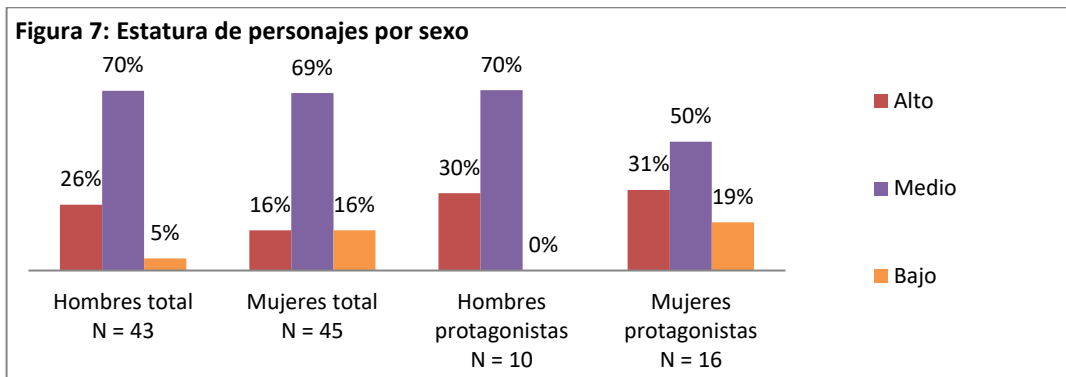
Los personajes protagónicos suelen ser adultos y no hay diferencia significativa entre hombres y mujeres. Donde sí hay diferencias es en la juventud y en la segunda etapa de la adultez. 19% de las mujeres protagónicas son jóvenes, mientras que no se observan hombres protagónicos jóvenes en ninguna de las teleseries estudiadas. Por otro lado, un 20% de los hombres protagonistas están en su segunda etapa de la adultez, que se refiere a personas de entre 50 a 65 años explicitados o estimados por su etapa de vida, familiar y profesional, mientras que en esta etapa sólo se ven 6% de mujeres protagónicas. Estas cifras muestran que existe una tendencia a mostrar a mujeres más jóvenes como protagónicas que hombres, así como menos mujeres adultas o adultas mayores.

Al contrastar estos datos con las observaciones cualitativas, se confirma el patrón que se mantiene entre intereses románticos o sexuales. Si bien las relaciones suelen estar representados por personajes de edad similar, cuando se dan diferencias etarias, suelen ser mayores los hombres. Un ejemplo de esto, es en *Isla Paraíso*, Óscar es mayor que Carolina, Franco es mayor que Sofía, don Leonel es mayor que doña Gloria; en *Pacto de Sangre* Raimundo es mucho mayor que Ágata, y los cuatro protagonistas son mayores que Daniela. En *Reina de Franklin*, tanto Lalo como Bruno son mayores que Diana. En *Casa de Muñecos*, Leonor es mucho más joven que su marido Federico, que además fue su profesor.

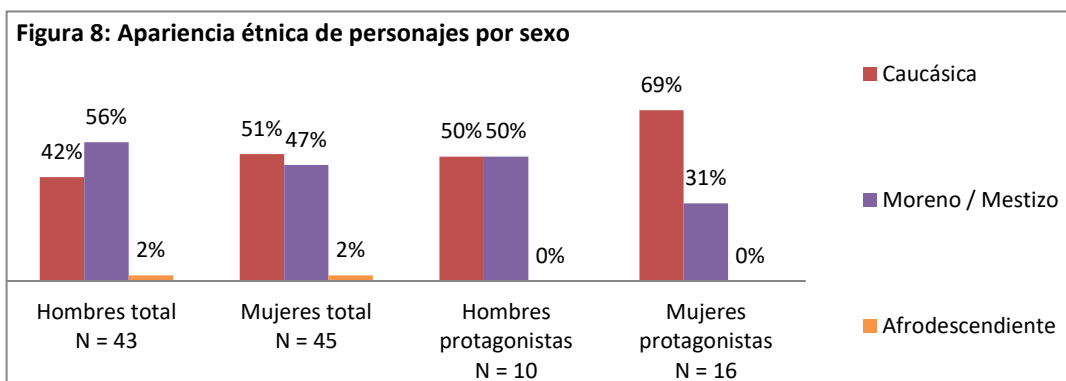
Por otra parte, la apariencia física (Figuras 6, 7 y 8) que los medios hacen perdurar es la de hombres y mujeres delgadas de estatura media, dándose además que, entre los protagónicos, las mujeres tienden a ser considerablemente más altas y delgadas, mientras que los hombres protagonistas mantienen características físicas similares a las del resto de los personajes masculinos. Además, como se aprecia en la figura 8, tanto hombres como mujeres tienden a ser predominantemente caucásicos (tez blanca y/o pelo y/u ojos claros). Estas características se dan de manera transversal a los personajes, pero se intensifican entre los personajes protagónicos femeninos.



Base: personajes de todas las teleseries N = 88

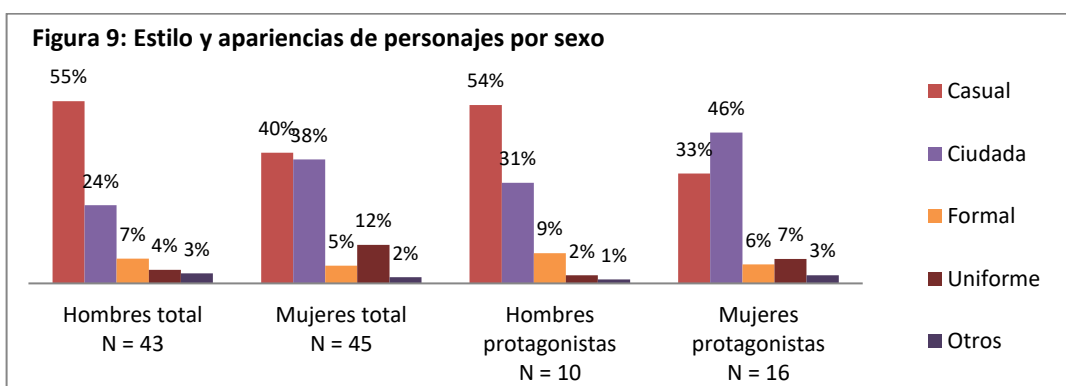


Base: personajes de todas las teleseries N = 88



Base: personajes de todas las teleseries N = 88

Las historias centrales transcurren alrededor de mujeres más bien altas, de tez clara y contextura delgada, lo que no es representativo de la sociedad chilena, pero sí se condice con la tendencia general de las obras audiovisuales de ficción de retratar personajes atractivos físicamente, para llamar la atención de la audiencia. Ahora, lo interesante es que este “atractivo” tienda a estas características, y que principalmente se represente en los personajes femeninos.



Base: personajes de todas las teleseries N = 88

En relación con los estilos y apariencias de las y los personajes (Figura, 9), en que consideramos como “Uniforme” cualquier tipo de vestimenta estandarizada y distintiva en cierto tipo de trabajos, lo que incluye desde el uniforme de un cajero en un banco, hasta los uniformes de Carabineros o fuerzas armadas. El estilo “*formal*” se refiere, en el caso de los hombres, al uso de terno y camisa, con o sin corbata, y zapatos de forma fina, mientras que, para las mujeres, trajes de dos piezas, o pantalones de vestir, tacos, en el fondo, la caracterización de la vestimenta de un ejecutivo. Lo “*casual*” se refiere a ropa de uso diario como pantalones de mezclilla, camisas sin mangas, poleras, zapatillas o zapatos informales o muy coloridos. Y por último se designó la categoría de vestimenta “*cuidada*”, ya que hay una diferencia entre la apariencia informal desgarbada que usualmente tienen los hombres, que por ejemplo, combinan un pantalón de mezclilla, una camisa abierta, fuera del pantalón y zapatillas, e mientras que las mujeres tienden a usar piezas de vestimenta más elegante en su casualidad, como por ejemplo, un pantalón de mezclilla, y una blusa dentro del pantalón, accesorios como joyas, maquillaje notorio, zapatos de taco alto, y en fin, una apariencia que denota una preocupación por la vestimenta.

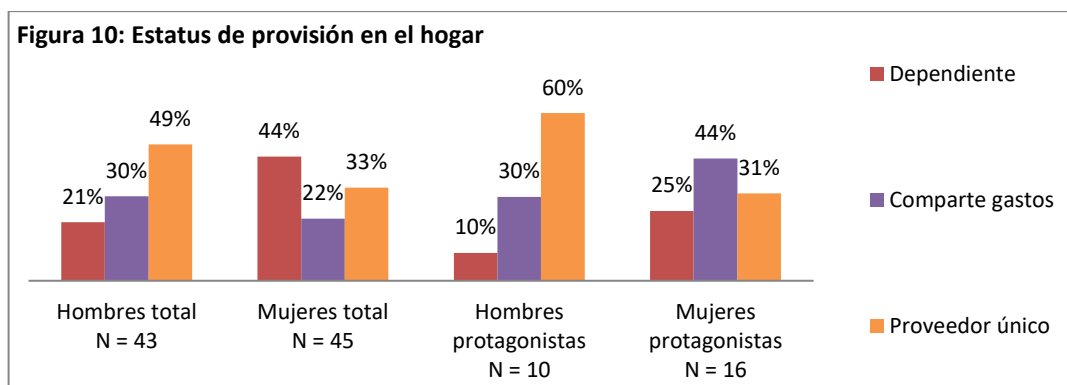
Considerando lo anterior, se aprecia que en general, los hombres tienden a vestirse de manera más casual, mientras que las mujeres suelen verse más cuidadas, mostrando una manifiesta preocupación por la apariencia. Tanto hombres como mujeres protagonistas, tienden a vestirse de manera más cuidada de los demás personajes.

Por otra parte, se analizó también la “*falta de vestimenta*”, desnudez o escasa ropa. Lo que arrojó como resultado que en las teleseries analizadas muestran en un muy bajo nivel exposición de los cuerpos; en éstas, sólo en 3% de las escenas aparecen hombres desnudos o semidesnudos, mientras que las mujeres lo hacen en 2,4% de las escenas.

REPRESENTACIÓN SOCIOECONÓMICA

Respecto a la evaluación socioeconómica de los personajes, se llevaron a cabo 3 niveles de análisis. El nivel socioeconómico se determinó al conjugar factores como zona de residencia, el aspecto de los hogares, los lugares de trabajo, la apariencia en general del personaje, además de referencias directas o indirectas al nivel socioeconómico. Además, siendo que las variables para determinar el nivel socioeconómico en general son cualitativas, se procedió a realizar un contraste entre el nivel socioeconómico percibido entre personajes interactuantes o asociados en redes familiares, amistosas o laborales. Por último, se evaluó la relación con la provisión del hogar por género, considerando hogares de toda composición.

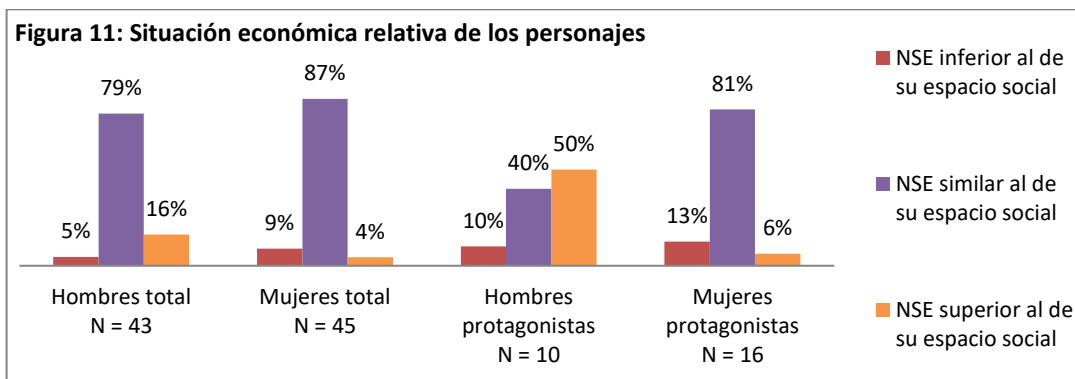
Como se aprecia en la figura 10, los personajes masculinos suelen ser proveedores únicos, mientras que los femeninos tienden a ser económicamente dependientes. Esta diferencia se acrecienta al contrastar los personajes protagónicos por sexo, en que el 60% de los hombres protagonistas son proveedores únicos, mientras que el 69% de las mujeres son dependientes o comparten los gastos del hogar. O sea, se representa a los hombres como los poseedores del poder económico. Esto se condice con la realidad, ya que la proporción de mujeres jefas de hogar en hogares biparentales es de 22,4% (INE, 2017). Por otro lado, la mayor proporción de hogares monoparentales cuenta con una mujer como jefa de hogar (84,9%), y así se ve por ejemplo en el caso de la *Reina de Franklin*, en que las protagonistas femeninas, Yolanda y Julia, matriarcas de familias sin padre, se hacen cargo de la provisión del hogar y prácticamente del desarrollo económico de sus hijos, debido a que los hacen participar en sus negocios.



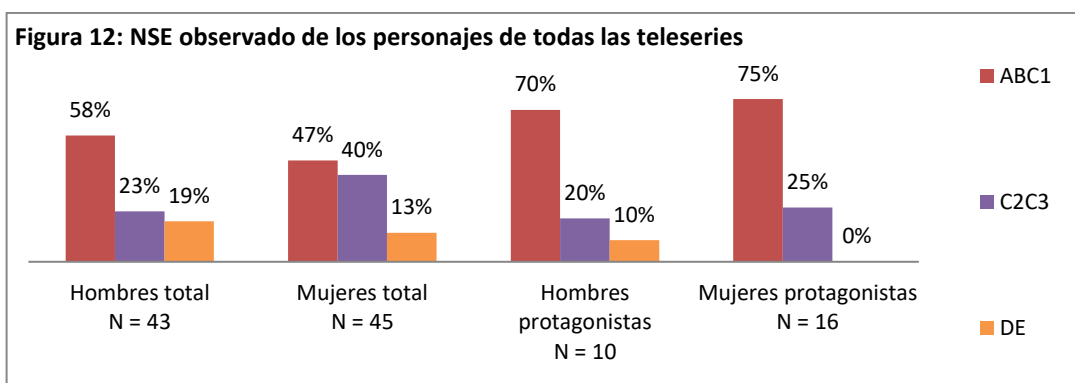
Base: personajes de todas las teleseries N = 88

El dominio económico masculino se hace más patente cuando se contrasta el NSE relativo, con lo que nos referimos a la diferencia de poder adquisitivo con el entorno cercano de los personajes. En este análisis, vemos que en general, los personajes mantienen un nivel socioeconómico similar al de sus círculos cercanos -que como se aprecia en la figura 12, es principalmente de clase alta-.

Entre los personajes protagónicos, hay una tendencia a mostrar a los hombres como figuras de mayor poder. Los protagonistas masculinos tienden a tener situaciones económicas superiores a las de su entorno cercano, como el caso de *Isla Paraíso*, en que Óscar León es prácticamente el dueño de la isla, y en que Carolina es absolutamente dependiente de su ex pareja Carlos, un empresario. En *Pacto de Sangre* son también los hombres quienes tienen el poder adquisitivo y condicionan la calidad de vida de sus familias, al igual que en *Casa de Muñecos*. De esto sólo se excluye *Reina de Franklin*, donde se retrata una estructura de poder económico en que dominan las mujeres.



Base: personajes de todas las teleseries N = 88



Base: personajes de todas las teleseries N = 88

Al analizar el nivel socioeconómico de cada personaje, se observa que en las telenovelas estudiadas tienen importantes sesgos de clase. Las historias en general se basan en personas de clase alta o acomodada, lo que se da con aún más fuerza entre los personajes protagónicos. Además, el NSE de los personajes en total, muestra que los hombres en general tienden a ser representados en mejor posición socioeconómica que sus contrapartes femeninas, lo que se tiende a equiparar entre los personajes protagónicos, dándose incluso que las mujeres tienden a ser representadas levemente mejor posicionadas económicamente que sus contrapartes masculinas.

Profundizando en los roles económicos por género, en tabla 2, 3 y 4 se pueden observar las distribuciones por dependencia laboral y tipo de trabajo o profesión. Para la categorización se entendió como “Grandes empresarios”, a quienes son propietarios de un negocio que tiene más de 5 empleados o pareciera generar grandes ganancias, como la consulta de cirugía de la que son dueños Benjamín y Alonso, en Pacto de Sangre. “Dueños Pymes” es la clasificación para pequeños empresarios, ya sea en cantidad de empleados y/o en ganancia, como, por ejemplo, “La Longa Feliz”, la cocinería de Arturo y Eduardo Marabolí, donde además de los dueños trabajan dos personas más, y se evidencia que genera suficiente ganancia para vivir con tranquilidad, pero no para elevar su status socioeconómico.

Se categorizaron como “Independientes” a los prestadores de servicios que no trabajan para un empleador, como los psicólogos en Casa de Muñecos, Octavio, Leonor y Federico, que todos tienen sus consultas privadas. “Empleados” son quienes dependen de alguien que los contrata y actúa como su jefe.

Finalmente, se generó una categoría que permita ver el trabajo doméstico, en que se clasificaron tanto a amas de casa como a empleadas domésticas, y esto está escrito en femenino, porque sólo hay mujeres en esta categoría. Los personajes inclasificables, o que no trabajan, se les asignó la dependencia “Ninguna”. Estos suelen ser estudiantes, niños y ancianos.

Tabla 2: roles económicos por género: Dueños

Dependencia laboral	Profesión o tipo de trabajo	Hombres total N = 43	Mujeres total N = 45
Gran empresario	Cirujano	2	
	Empresario	2	1
	Gran empresario	1	1
	Inversionista	1	
	Latifundista	1	
	Publicista	1	
	TOTAL		8
Dueño Pyme	Dependiente	5	2
	Dueño bar	1	1
	TOTAL	6	3

Base: personajes de todas las teleseries N = 88

Como se evidencia en la tabla 2, entre los personajes que se representan como grandes empresarios, hay 4 veces más hombres que mujeres, y entre los dueños de Pymes, las mujeres son la mitad de los hombres. Estos datos son coherentes con la división del trabajo tradicional.

Tabla 3: roles económicos por género: Independientes y empleados

Dependencia laboral	Profesión o tipo de trabajo	Hombres total N = 43	Mujeres total N = 45
Independiente	Artista		1
	Criminal	1	
	Detective		1
	Dueño de negocio		1
	Estacionador	1	
	Periodista		1
	Psicólogo	2	1
	Repostera		1
	TOTAL	4	6
Empleado	Abogado	2	
	Administrador	1	1
	Detective	2	
	Enfermera		1
	Entrenador	1	
	Garzona		2
	Latifundista	1	
	Monja		1
	Periodista		1
	Profesor	1	1
	Prostituta		1
	Publicista	2	1
	Religioso	1	1
	Secretaria		1
	Trabajador	2	
	Veterinario	1	
TOTAL	14	11	

Base: personajes de todas las teleseries N = 88

Entre los personajes que trabajan empleados o de manera independiente, se aprecia una distribución equitativa entre sexos (18 hombres y 17 mujeres). No se observa un tipo de trabajo en específico sobre el que se concentren los hombres por sobre las mujeres. Ahora, si miramos profesiones, como psicología, publicidad, periodismo, derecho, enfermería, educación y veterinaria, es posible notar que no hay una asignación feminizada ni masculinizada de profesiones. Las únicas profesiones que parecen relacionarse con roles más tradicionales son la repostera y el estacionador (cuidador de autos).

Al observar los empleos domésticos (Tabla 4) se evidencia que sólo hay mujeres, es decir el 100% de las mujeres son amas de casa (6) o empleadas domésticas (4). Esto demuestra que, a pesar que en el papel de los profesionales existe una mayor diversificación de roles, en las labores domésticas se representa una división del trabajo absolutamente feminizada.

Sin embargo, esto no significa que los hombres no adopten dentro de sus roles aspectos del trabajo femenino vinculado al cuidado, por ejemplo, nos encontraremos el caso de la teleserie *Isla Paraíso* donde se incorporan roles de cuidado en el personaje Óscar León, el cual cuida y cocina para su ahijado Moisés.

Tabla 4: roles económicos por género: Doméstico y sin trabajo

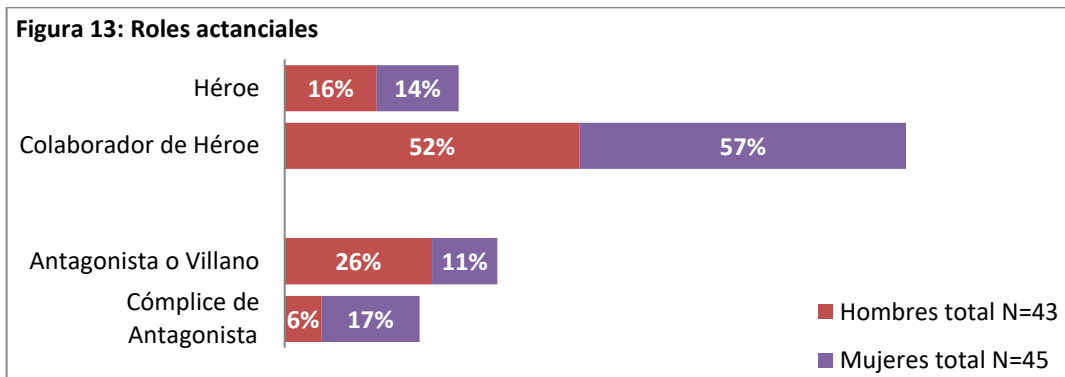
Dependencia laboral	Profesión o tipo de trabajo	Hombres total N = 43	Mujeres total N = 45
Doméstico	Ama de casa		6
	Empleada doméstica		4
	TOTAL	0	10
Ninguna	Abogado		1
	Chofer		1
	Empresario	1	
	Estudiante	8	8
	Ninguna	2	3
	TOTAL	11	13

Base: personajes de todas las teleseries N = 88

ROLES ACTANCIALES

Los roles actanciales buscan distinguir las características que definen y diferencian la representación de sexos en las teleseries, en función de sus meta-comportamientos, es decir, de su posición a favor o en contra de la moral del público, tanto en los dilemas morales de la historia, como en la valoración actitudinal que, en general, se puede hacer de sus acciones. Para esto evaluamos a los personajes en función de sus roles actanciales, esto es su rol moral dentro de la historia de cara al público. Sus rasgos de carácter, personalidad y capacidad resolutive e intelectual.

Entonces, al observar la distribución actancial de los personajes (Figura 13) según género, tenemos que los personajes “representantes del bien”, como los Héroes, que son los llamados a empatizar con la audiencia, y los colaboradores, es decir, los personajes que se involucran en pos de que el héroe logre alguno de sus propósitos, se distribuyen equitativamente entre los sexos. Las diferencias aparecen al mirar al lado de los antagonistas o villanos.



Base: personajes de todas las teleseries N = 88

Los antagonistas centrales suelen ser hombres (26%), mucho más que mujeres, y las personas que apoyan al antagonista suelen ser más mujeres (11%) que hombres. En las teleseries analizadas los antagonismos se plantean a través de triángulos románticos en que una mujer es requerida por dos o más hombres, uno de ellos siempre es retratado como villano o antagonista y es el que tensiona la trama. Esta manera de retratar estos triángulos de relaciones amorosas o relaciones románticas instalan la masculinidad como un opuesto es decir un hombre bueno que ama versus el otro no tan bueno que quiere conseguir a lo amado a cualquier costo. Cualitativamente se confirma este tipo de triángulos.

Un ejemplo claro de esto es la dinámica entre Diana, Bruno y Lalo, en *Reina de Franklin*, en la que Lalo demuestra estar interesado románticamente en Diana, mientras que Bruno se acerca a Diana fingiendo interés, se explicita que lo hace porque así se lo ordena su jefa Julia, que además le ordena que la destruya emocionalmente. O el conflicto central de la teleserie, que se da porque el difunto marido de Julia, padre de Franklin, fue amante de la madre de Yolanda, esposa de su mejor amigo, lo que derivó en la compra del galpón, como venganza, y es lo que propicia la odiosidad de Julia hacia los Poblete, desencadenando el conflicto. O en *Isla Paraíso*, en que Juliette cumple el rol moralmente rechazable para la audiencia, ya que engaña a Franco afirmando que está embarazada de él, siendo que no es así, y busca separar a Franco de Sofía, con artilugios insidiosos e interferencias falaces. Este tipo de dinámicas son constantes en las teleseries analizadas. Otro ejemplo es como en *Casa de Muñecos*, Santiago engaña a su esposa con la hermana de ésta, siendo muy persistente en el cortejo hacia su cuñada. En *Pacto de Sangre* tenemos el triángulo de Josefa, casada con Marco que se muestra como un celópata violento, y su “amor de juventud”, Gabriel, que actúa como la conciencia del grupo, y por quién Marco siente un profundo resentimiento, como se va transparentando capítulo a capítulo.

2. ANÁLISIS ACTITUDINAL

Se realizó una clasificación de las actitudes de los personajes en las situaciones de interacción, calificándolas en función de sus efectos positivos, negativos y neutros. Para el análisis se entiende que, si el personaje busca un bien o presta ayuda a otros, es una actitud positiva. Si busca un bien para sí mismo sin considerar al otro o buscando hacerle un mal, se considera una actitud negativa. Y si el personaje no toma acción, se considera una actitud neutra, las que principalmente aparecen en los personajes que actúan como receptores de las acciones de sus contrapartes, sin tomar acción o reacción al respecto.

Como es posible observar en la Figura 14, la clasificación de actitudes por escena, cada personaje fue calificado como actuando de manera “Cooperativa”, “Altruista”, “Asertiva”, “Pasiva” o “Apática”, “Utilitarista explícita” (busca explícitamente hacer uso de sus interlocutores, para beneficio propio, sin preocupación por el resto), “Utilitarista velada” (al igual que utilitarista explícita busca explícitamente hacer uso de sus interlocutores, para beneficio propio, sin preocupación por el resto pero actuando de manera evasiva en vez de explícita) y “Manipulativa.”

Figura 14: porcentaje de escenas de personajes por tipo de actitudes¹⁰

	Hombres total N = 43	Mujeres total N = 45	Hombres protagonistas N = 10	Mujeres protagonistas N = 16
Cooperativa	20%	21%	22%	22%
Altruista	14%	17%	9%	16%
Asertiva	5%	8%	6%	8%
Pasiva	12%	12%	12%	11%
Apática	1%	1%	1%	1%
Utilitarista explícita	27%	27%	22%	34%
Manipulativa	6%	5%	6%	5%
Utilitarista velada	3%	2%	4%	1%
Actitudes positivas	39%	46%	37%	46%
Actitudes neutras	14%	13%	13%	12%
Actitudes negativas	35%	34%	32%	41%
Cantidad de escenas analizadas por personaje	1268	1279	589	802

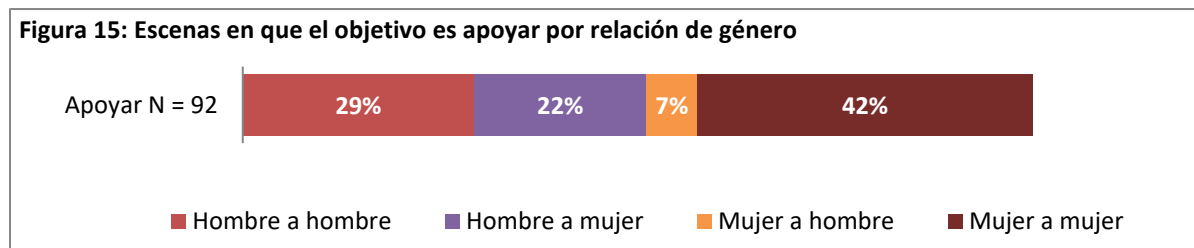
¹⁰ Las proporciones se calcularon sumando las escenas en que cada segmento mostró una de las actitudes señaladas, controlando por la cantidad total de escenas en que cada segmento participa.

Además, para todos los segmentos, hay una alta representación estadística de actitudes de personajes que explícitamente buscan una ganancia personal, siendo la actitud más representada en las telenovelas. En general, estas actitudes se utilizan en el relato para generar o mostrar conflictos, creando y formando el sentido narrativo en la historia. Este tipo de actitudes representa casi un tercio de las actitudes de los personajes protagónicos femeninos.

El análisis muestra que la actitud positiva más recurrente es la cooperativa, en que uno o más interlocutores buscan un resultado bueno para todos, en segundo lugar, están las actitudes altruistas. En esto, se observa que las mujeres son representadas más positivamente que los hombres, dándose que los personajes femeninos actúan positivamente en 46% de las 1.279 escenas en que participan, mientras que los hombres son representados con actitudes positivas en el 39% de las 1.268 escenas en que participan. Entre los protagónicos, esta diferencia se acrecienta levemente. Ahora, también es importante señalar que, entre los protagónicos, las mujeres también tienden más que los hombres a demostrar actitudes negativas (41% y 32% respectivamente).

ACTITUD COLABORATIVA: APOYAR COMO VARIABLE RELACIONAL

Debido a que la actitud positiva más recurrente es la colaborativa, se ha realizado un análisis por escenas para ésta y así ser capaces de observar cómo es a un nivel relacional entre hombres y mujeres, y entre congéneres.



Base: Objetivos de escenas con actitudes positivas N = 425

Según se aprecia en la figura 16, tanto hombres como mujeres muestran actitud colaborativa en la misma proporción. Ahora bien, al realizar el desglose relacional de *apoyar* como objetivo de escena, se evidencia que en general tanto hombres como mujeres son retratados como personajes que apoyan más a sus congéneres que al sexo opuesto. Las escenas cuyo objetivo es *apoyar* y en las que aparecen mujeres apoyando a mujeres representa un 42% del total. Si bien para los hombres este elemento no es tan marcado como para las mujeres, esto también se da, ya que apoyan a sus congéneres en un 29% de los casos, mientras que apoyan al sexo opuesto sólo en un 22% de éstos.

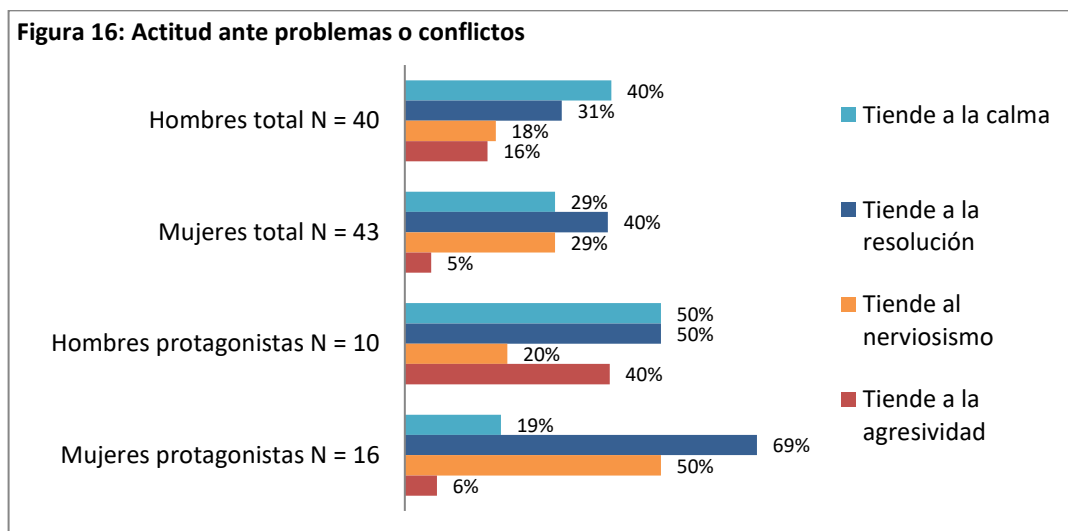
En términos generales, en estas escenas se retratan los conceptos de fraternidad y sororidad. Todas las teleseries presentan el compañerismo como contenido y forma de relación principal. Por ejemplo, en *Pacto de Sangre*, en donde se construye una cofradía masculina, o *Casa de Muñecos* y *Reina de Franklin* en donde los personajes protagónicos corresponden a familias de mujeres fuertemente unidas y que, por ende, tienden a aconsejar y ayudar las unas a las otras.

Este patrón relacional de compañerismo es un patrón de género en base al cual se desarrolla la trama. Es interesante observar que mientras progresan las teleseries, estas cofradías se transforman en guetos basados en el sexo donde el gueto se convierte en una metáfora conspiracional con contenidos ideológico y afectivos.

ACTITUDES ANTE EL CONFLICTO: LA VIOLENCIA Y EL NERVIOSISMO

Al analizar las reacciones ante el conflicto (Figura 18), tenemos que en general los personajes tanto hombres como mujeres tienden a tener una actitud resolutive, es decir, toman decisiones, independiente de que sean las correctas para sus objetivos. Sin embargo, serán los personajes femeninos lo que se muestran considerablemente más resolutivos, especialmente los protagónicos.

Por otra parte, al analizar las actitudes que tienen los personajes ante problemas y conflictos, las mujeres se representan con una mayor tendencia al nerviosismo que los hombres, lo que es más notorio entre los personajes protagónicos, donde 50% de las mujeres presentan actitudes nerviosas o afectadas ante el conflicto, mientras que tan sólo 20% de los protagonistas masculinos presentan estas actitudes.

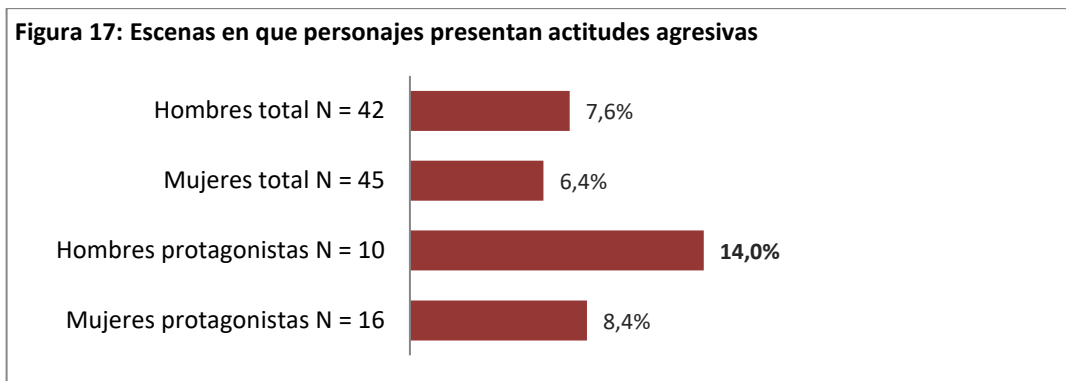


Base: personajes que lidian con conflictos en N = 83

Los hombres en general, tienden a la calma más que las mujeres, esto se acrecienta entre los personajes protagónicos. Lo mismo ocurre con las reacciones agresivas, en que los hombres superan considerablemente a las mujeres al comparar el total de personajes por sexo, lo que se acrecienta profusamente al contratar los roles protagónicos.

Esta caracterización presenta una construcción del conflicto en que las situaciones problemáticas son generadas por el nerviosismo femenino y la agresividad masculina, y las salidas de estos conflictos devienen de acciones resolutivas principalmente femeninas, y actitudes calmas, principalmente masculinas (ver ejemplos en Anexo 4). En este sentido pareciera que existe la tendencia a que ciertos rasgos de personalidad son adjudicados con mayor frecuencia a un sexo más que a otro.

Complementando lo anterior, en la Figura 16 se presenta un análisis de personajes por escena, en que se puede ver cómo los personajes protagónicos masculinos presentan actitudes agresivas en más escenas que los demás segmentos. Estos resultados se condicen con lo observado en lo que específicamente se refiere a la actitud ante el conflicto (Figura 17).



Base: personajes de todas las teleseries N = 88

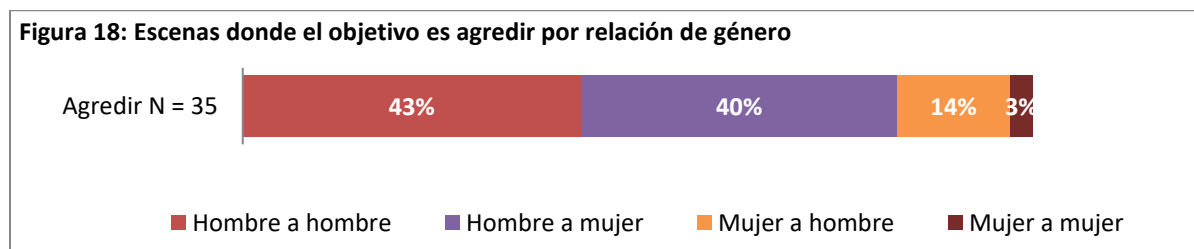
Así es posible afirmar, que en las teleseries el conflicto es caracterizado categóricamente binaria, existiendo una tendencia a entender la masculinidad y la feminidad como opuestos naturales, con formas de reaccionar hacia los conflictos de forma binaria. Se evidencia un claro contraste, así también, los hombres reaccionan agresivamente mientras que las mujeres temerosamente. Es posible observar como la narrativa contextualiza a los personajes en situaciones en que es fácil hacerlos actuar desde este tipo de relaciones.

Ahora bien, llama la atención que el descontrol y la hostilidad es transversal a hombres como mujeres. Si bien no es una característica particular, si va relacionada al poder. En este sentido generalmente los personajes que se encuentran en una posición de poder actuarán descontroladamente, incluso de manera hostil. Particularmente es llamativo en *Reina de Franklin*, donde el personaje que busca representar una “mujer empoderada”, lo hace desde casi la hostilidad.

Al analizar algunos estudios anteriores del CNTV se puede dar cuenta que las mujeres en las teleseries dentro de los últimos 10 años han transitado de un rol más pasivo a uno más activo, e incluso más violento; y los hombres se han mantenido en roles con tendencia a lo violento. Este tránsito parece estar asociado a la tendencia sensacionalista hacia la que ha girado la televisión, intentando generar un mayor impacto en una audiencia exponiendo a ésta a experiencias audiovisuales cada vez más estridentes.

ACTITUDES NEGATIVAS: EL ESTEREOTIPO MASCULINO DE LA AGRESIÓN

Al realizar un zoom en las escenas cuyo objetivo es la agresión, ya sea física o verbal, resulta evidente la presencia del estereotipo del hombre violento. Según muestra la figura 18, la violencia entre hombres representa un 43% de las escenas analizadas y participan en el 83% del total de escenas en que hay agresión.



Base: Violencia y Confrontación como objetivo de escena = 122

Por otra parte, el análisis cualitativo de contenido evidencia que las mujeres prácticamente no aparecen como protagonistas de escenas agresivas, sino que sólo como antagonistas/receptoras de la agresión.

Este hallazgo macro, concuerda con el análisis micro que se hizo de personajes por escena, en donde se dilucidó que los hombres son representados de manera más impulsiva y agresiva.

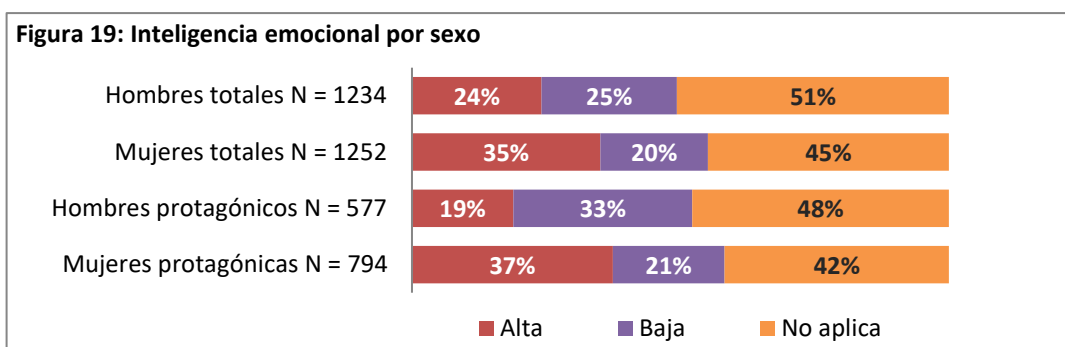
NIVEL COGNITIVO

Esta dimensión busca indagar en la capacidad de los personajes para observar su entorno y lidiar con situaciones de manera objetiva y estratégica. En otras palabras, estar en control sobre su devenir. Para esto se evaluó la capacidad representada por los personajes para mantener el control de sus emociones y tomar decisiones con calma e inteligencia emocional. Esta se considera alta cuando, ante una situación que afecta emocionalmente, el personaje no pierde su capacidad estratégica.

A medida que el personaje se ve afectado, se considera cualitativamente como media, y es baja cuando el personaje pierde su capacidad de acción o se torna errático.

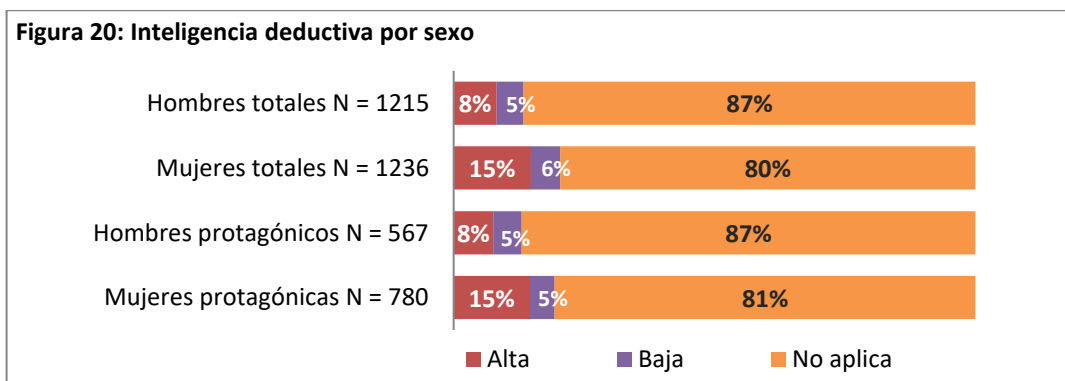
En segundo lugar, se consideró la capacidad del personaje de dar cuenta de lo que ocurre a su alrededor (inteligencia deductiva), por ejemplo, su capacidad de reconocer mentiras o de sospechar de lo que debería sospechar o ser capaz de llegar a una conclusión sobre algo sin tener toda la información. Y, por último, que sus decisiones y acciones y dichos, tengan coherencia con sus objetivos, o sea, su inteligencia estratégica.

Para determinar estos indicadores, se calificó cualitativamente el actuar de los personajes en sus escenas. La condición es que haya evidenciado una acción o dicho que implique inteligencia emocional, deductiva o estratégica. En caso contrario, se clasificó como “No aplica”.



Base: Escenas por personaje

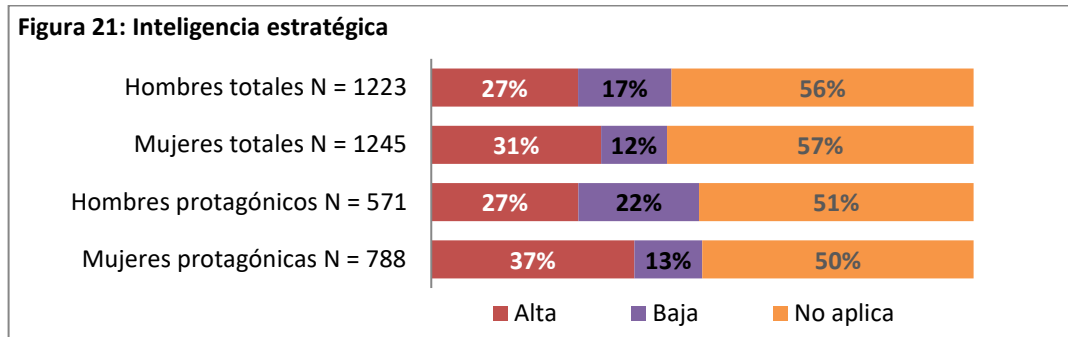
Las mujeres personificadas en pantalla demuestran una mayor inteligencia emocional que los hombres. Esto quiere decir que, ante situaciones de conflicto emocional, suelen verse más calmas y resueltas, tal como se puede ver en el análisis de actitudes ante el conflicto, si bien las mujeres tienden al nerviosismo más que los hombres, también suelen ser más resolutivas.



Base: Escenas por personaje.

La capacidad de dar cuenta de situaciones que ocurren subterfugiantemente, es decir, de darse cuenta de los medios engañosos, mentiras o algún peligro o problema, está más asociada a las mujeres. Por ejemplo, el caso de Trinidad en *Pacto de Sangre*, que, tras algunas

suspicias, debido a ciertos sinsentidos que nadie más nota, rápidamente se da cuenta de lo que había pasado, y se hace parte de la conspiración para ocultar el asesinato de Daniela. Es así como en la figura 20 se observa que las mujeres en general y también en los roles protagónicos son representadas con inteligencia deductiva, casi el doble que los hombres.



Base: Escenas por personaje.

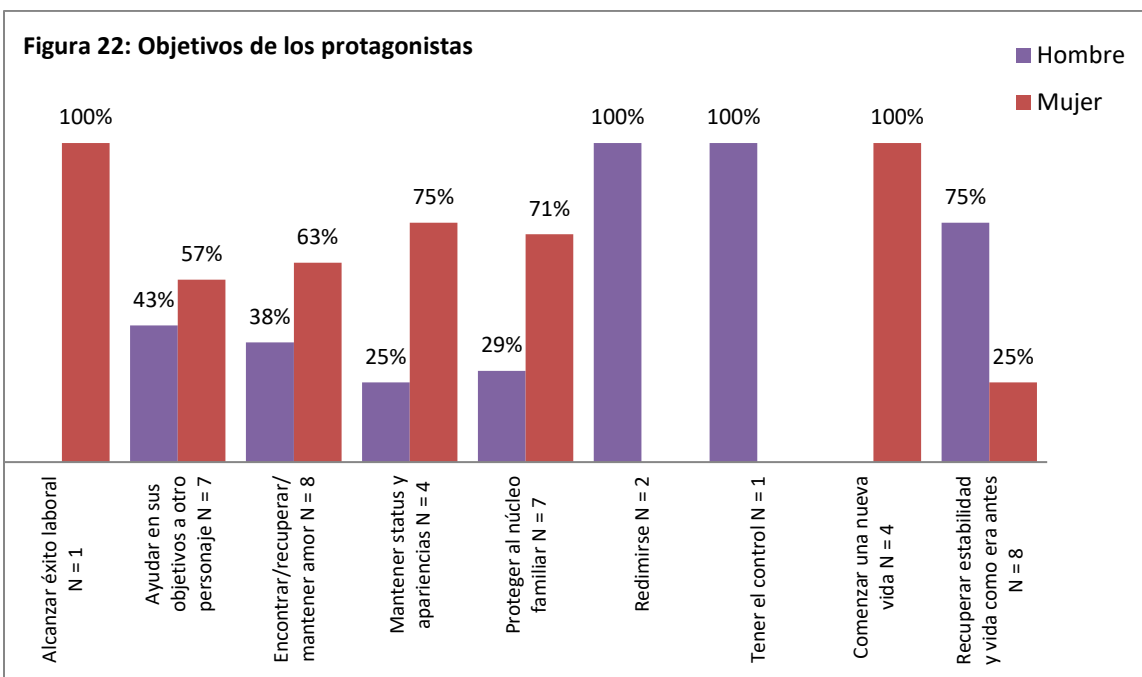
En términos estratégicos, las mujeres protagonistas son quienes más funcionan bajo este paradigma. Considerando que son además quienes mantienen la calma, se cumple con representar estos personajes como menos descontrolados y erráticos, sino que más templados y estratégicos. Esto es posible constatarlo en la figura 21 donde las mujeres protagonistas superan en un 10% la cantidad de escenas en que aparecen como estratégicas.

La inteligencia estratégica masculina, se debe principalmente a *Pacto de Sangre*, ya que los 4 protagonistas están en un plan, en que intentan anticiparse a la policía y a quién sea que pueda descubrirlos, para lo que intentan mantener una cabeza fría, estratégica, lo que para algunos es más posible que para otros, y aquí se da la dicotomía Calma/Agresividad con mayor claridad; Por un lado Benjamín y Gabriel, que dentro de la tormenta, logran mantener la calma e idear planes en función de objetivos, y Raimundo y Marco, que se ven profundamente afectados por el stress y van progresivamente volviéndose más violentos y erráticos.

De las acciones que consideran un fin determinado o acciones *ad hoc* a lograr dicho objetivo. El 72% de las mujeres en general y un 75% de las mujeres protagonistas serán representadas como sujetos que se relacionan de manera estratégica para conseguir algo, versus un 55% de los hombres protagonistas y un 61% de los hombres en general.

OBJETIVOS PERSONALES DE PERSONAJES PROTAGÓNICOS

Al analizar los objetivos que cada uno de los protagonistas persiguen dentro de cada teleserie, se observan evidentes diferencias entre los sexos.



Base: Objetivos de los protagonistas N=42

Si bien, en la literatura y la dramaturgia la aparición de un elemento disruptivo es la base para el desarrollo de un conflicto, y por ende es la “receta” necesaria para toda historia, resulta interesante advertir que son mayoritariamente los hombres quienes desean volver las cosas a su estado original, mientras que las mujeres se presentan mayoritariamente como agentes que buscan el cambio, lo que se aprecia en que sólo los personajes femeninos poseen objetivos laborales concretos e identificables como tales; así mismo sólo las mujeres poseen objetivos íntimos en cuanto a una búsqueda personal de libertad e independencia. En este aspecto destaca *Reina de Franklin*, en que Yolanda y Julia se enfrentan por el galpón, mientras que Franklin cede protagonismo rápidamente al inicio de la teleserie. Por otro lado, el conflicto del matrimonio entre Magnolia y Eusebio, en que la primera quiere tomar las riendas de su futuro y participar activamente en lo que se viene para el galpón, mientras que Eusebio busca mantener un estado normal de las cosas, dejando el futuro a cargo de Yolanda.

En el caso de *Pacto de Sangre* el que los roles protagónicos sean sólo personajes masculinos quienes buscan tener el control en lo que respecta a todos los ámbitos de su vida -entendiendo “tener el control” como un concepto maquiavélico, en donde el fin justifica los medios-, como es el caso de Marco Toselli, quien busca mantener su relación amorosa, no

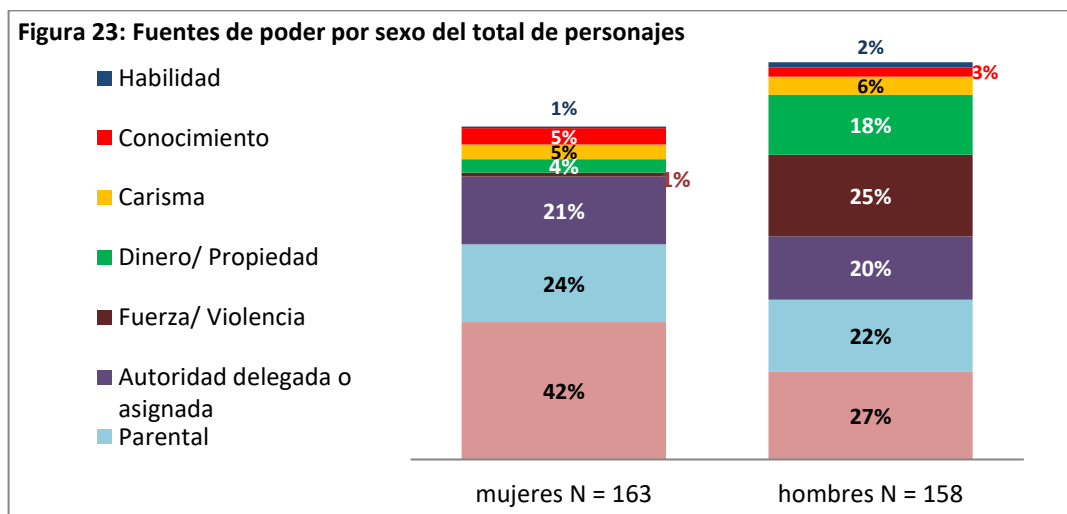
motivado por el vínculo afectivo, si no que por no perder el control sobre su vida y la de su mujer. La búsqueda de control de Marco sobre Josefa, nuevamente está asociada a mantener el *status quo* de las cosas, a no permitir un desarrollo del personaje femenino.

En lo que respecta al ámbito afectivo en general, se encontraron dos grandes grupos de objetivos, uno ligado al amor romántico y el otro al amor por la familia. Es interesante notar que, si bien los hombres también persiguen este tipo de objetivos, son las mujeres las que mayoritariamente buscan mantener o encontrar el amor, y tienen como objetivo, cuidar y proteger a sus familias.

El mantener las apariencias también puede ser considerado como un objetivo que en sí mismo, tiende a buscar un *status quo* -y en este caso son los personajes femeninos quienes persiguen este objetivo-, coincide que en la mayoría de los casos cuando las mujeres buscan esto, simultáneamente intentan asegurar la protección de su familia. Por lo tanto, se puede inferir que las motivaciones de las mujeres al *status quo* están más asociadas al ámbito afectivo y a asegurar que su núcleo familiar se encuentre bien, y no necesariamente (aunque no se excluye la posibilidad) a la necesidad de mantener patrones de conducta ligados a mantener o acceder al poder, como por ejemplo el poder adquisitivo.

PODER: FUENTES Y EJERCICIO

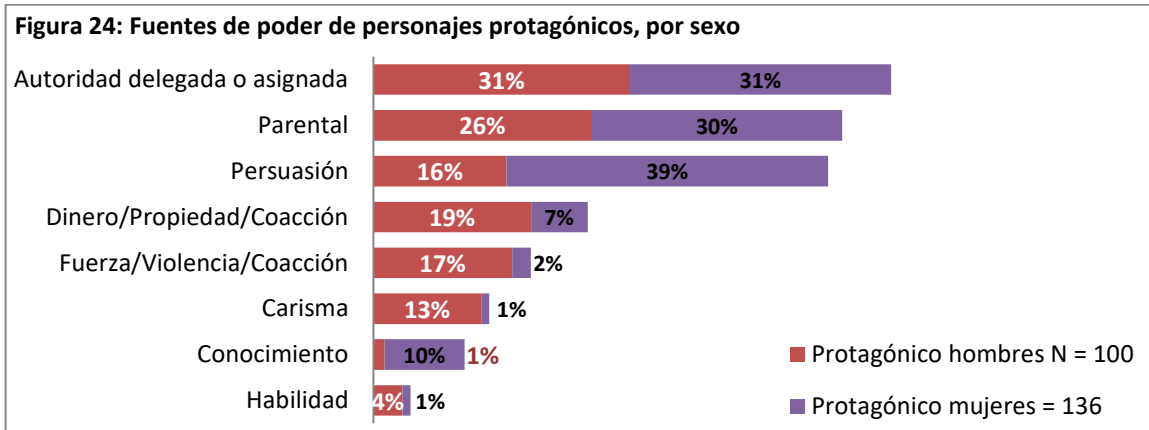
Al analizar las fuentes de poder de los personajes, es decir los elementos que validan la autoridad de un personaje sobre el resto, en términos generales es posible apreciar que los hombres son representados con un mayor uso de fuentes de poder que las mujeres.



Base: Escenas en las que personajes en general ejercen poder. N = 321 escenas

La mayor fuente de poder en general, pero especialmente entre las mujeres, es la persuasión. Por otra parte, la mayor fuente de poder de los hombres es la violencia, que prácticamente no existe como fuente de poder entre las mujeres (Figura 23), aunque la

diferencia con otros medios de poder no es tan significativa como en caso de las mujeres, con quienes se da que cerca de la mitad de las veces que ejercen poder, lo hacen a través de la persuasión.



Base: Escenas en que personajes protagónicos ejercen poder. N = 236 escenas

Al realizar un zoom en los roles protagónicos (Figura 24), lo primero que se aprecia es que el protagonismo está mucho más asociado a dos formas de poder: a) Autoridad delegada o asignada y b) Parental. Es decir, los jefes son protagonistas mientras los empleados secundarios, los padres son protagonistas, mientras los hijos son secundarios. Esto es explícito en todas las teleseries analizadas. En *Reina de Franklin*, Yolanda y Julia son las matriarcas de sus respectivas familias y ámbitos laborales. En *Casa de Muñecos*, Sergio es dueño de la empresa, un patriarca clásico, con poder económico y social, tal cual Óscar León en *Isla Paraíso*, donde también destaca la figura del Padre Gabriel, cuyo poder deviene de su cargo eclesiástico.

En términos de mecanismos de poder, la persuasión se mantiene como el principal mecanismo de las mujeres, mientras que a los hombres se les muestra ejerciendo poder principalmente desde la autoridad delegada, como, por ejemplo, jefes de sus empleados. La imposición por amenaza de violencia se mantiene ampliamente superior entre hombres.

Lo anterior se reafirma en los estereotipos que existen de las mujeres que se basan en la idea de que las mujeres consiguen lo que quieren de los hombres seduciéndolos, mientras que el hombre tiende a la amenaza y la fuerza bruta. Esto corresponde a la vieja idea que identifica el poder femenino con la seducción y el masculino con el uso de la violencia. Como Guber (1984) lo menciona, es interesante observar la prevalencia de estos estereotipos tradicionales de las mujeres a pesar de las transformaciones radicales de su estatuto sociolaboral. A pesar de que las mujeres han demostrado un avance importante tanto en su estatus social, laboral como en su educación desde la segunda guerra mundial las industrias culturales continúan mostrando y promoviendo una imagen de las mujeres prioritariamente como un gadget sexual (artefacto sexual).

3. REDES SOCIALES: VÍNCULOS

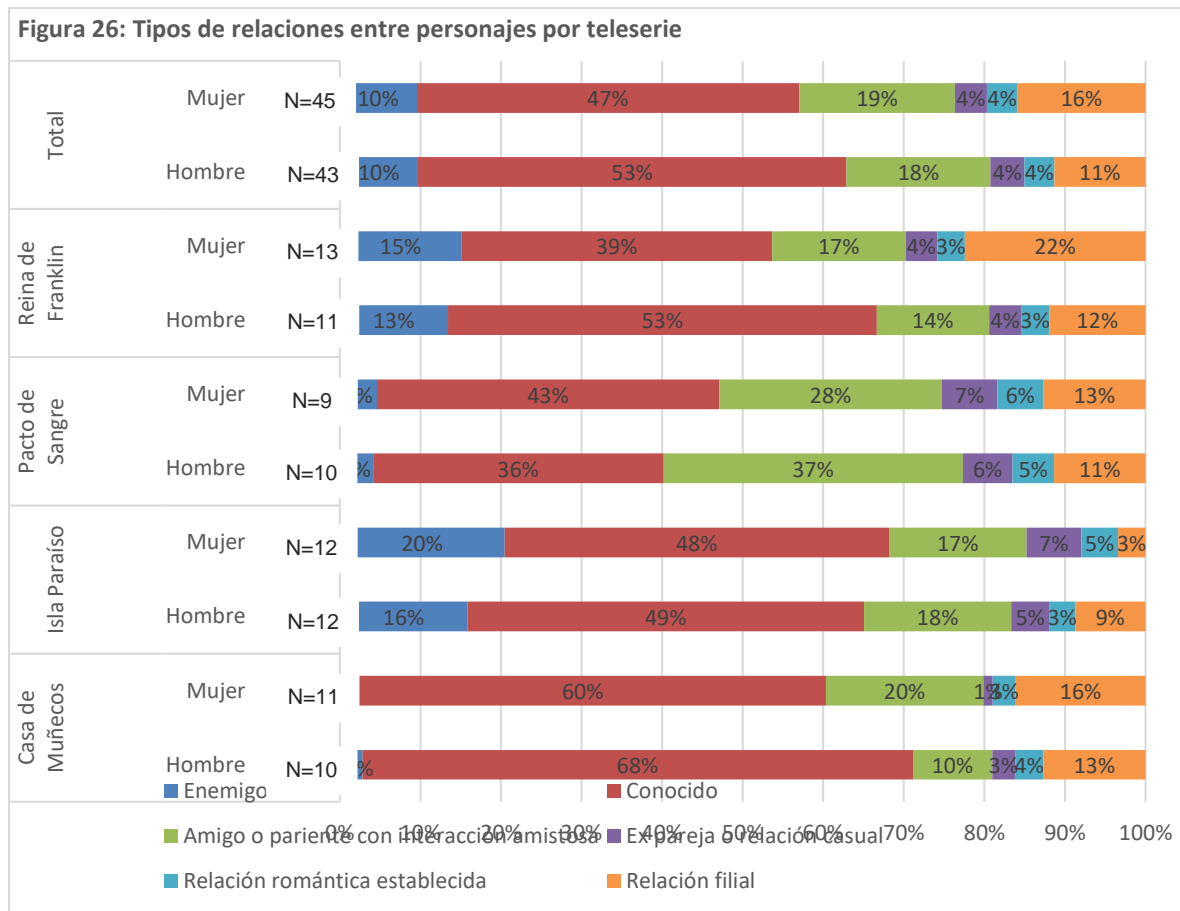
Para este análisis se consideraron 6 tipos de relaciones sociales, en función de las marcadas diferencias (1) prácticas y actitudinales, ya que implican distintas formas de actuar entre alter y ego, y (2) de relevancia, ya que el bienestar del otro y la condición de la relación tienen distintas importancias según cada indicador. Cabe señalar que la clasificación no es escalar, sino nominal:

1. Enemistad: son todas las interacciones entre personas que antagonizan en sus fines, y realizan acciones que van en desmedro de los objetivos del otro, con intención. No se consideran interacciones que se ven contrapuestas accidentalmente, o sin deseos de hacer daño.
2. Conocido: Persona con la que se tiene una relación intermitente, son mayor cercanía y con conocimiento.
3. Amigo o pariente con interacción amistosa: se consideran tanto los amigos, como parientes de relaciones no filiales que actúen como amigos, pueden ser hermanos, primos, tíos, u otros parientes lejanos. Lo que importa en esta clasificación es que los personajes mantengan una relación de amistad.
4. Ex pareja o relación casual: Se consideran las ex parejas que siguen teniendo interacción, como también las relaciones casuales, que no sean reconocidas públicamente, o que sólo impliquen satisfacciones momentáneas, como las relaciones netamente sexuales, por ejemplo. La intención de este indicador es contabilizar las relaciones sin proyección futura que se plasman en pantalla, considerándose este factor como la diferencia relevante con el siguiente indicador.
5. Relación romántica establecida: este indicador considera las relaciones establecidas y reconocidas, como 'pololeos', noviazgos y matrimonios. Se contabilizan las relaciones con proyección futura o ya consolidadas.
6. Relaciones filiales: se refiere a las relaciones entre hijos y padres, o figuras que cumplan un rol similar, de crianza, cuidado y autoridad, provisión material, además de contener lo que se denomina como "amor incondicional", por lo menos de uno de los nodos hacia el otro, y que se refiere a la capacidad de sacrificio de alter en pos del bienestar de ego, y una amplia capacidad de perdonar.

Luego, para todos los personajes de cada teleserie se categorizó el tipo de relación que dicho personajes sostiene con quienes interactúa.

específicos, y los personajes secundarios o de reparto son personajes en la periferia de los círculos sociales de los protagonistas.

Por otra parte, es posible notar que las “relaciones de enemistad” son bastante parejas entre hombres y mujeres, siendo en *Isla Paraíso*, donde se observa una mayor tendencia de las mujeres a presentar interacciones de enemistad. Las relaciones entre “conocidos” y “amigos o parientes cercanos” son las más abundantes, cuestión que también se condice con la naturaleza de los personajes secundarios y de reparto, que deambulan en las periferias de los círculos familiares, como lo es en *Casa de Muñecos* y *La Reina de Franklin*, y en la periferia del círculo de amigos en *Pacto de Sangre* e *Isla Paraíso*.

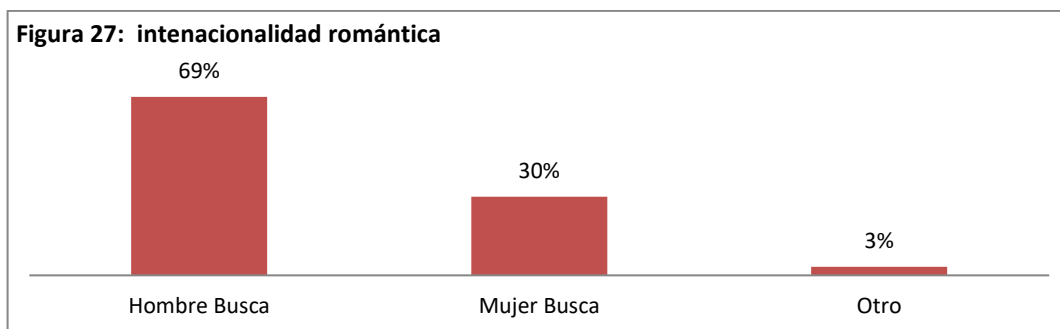


Base: Personajes de todas las teleseries. N = 88

Además, las teleseries con tramas más asociadas al mundo femenino, como son *Casa de Muñecos* y *La Reina de Franklin*, se puede ver que efectivamente tienen más relaciones filiales, o sea, marcadamente insertan a las mujeres dentro de espacios familiares.

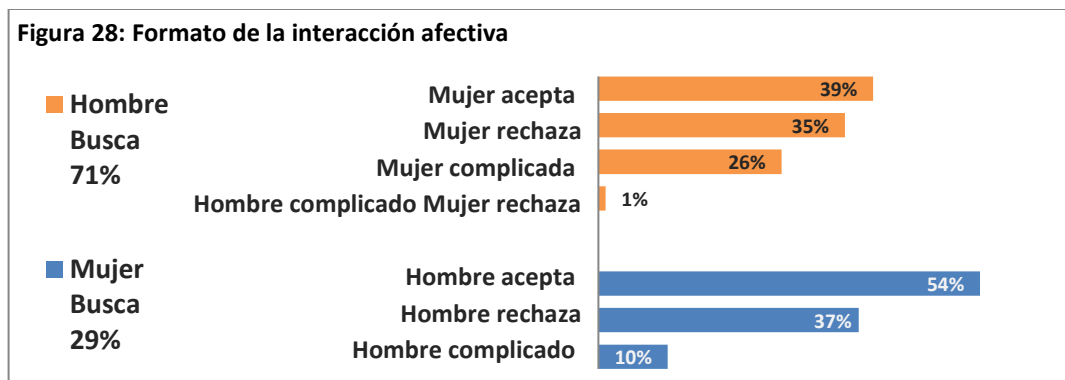
INTERACCIONES ROMÁNTICAS

Al analizar la forma en que se inician las interacciones en las escenas románticas, se advierte que son los hombres quienes toman la iniciativa. En más de dos tercios de estas escenas son ellos quienes inician la interacción (Figura 27). Por su parte las mujeres se presentan de manera opuesta, o más pasivas o serán las que deciden. En este sentido, las telenovelas nacionales siguen reproduciendo roles tradicionales de interacción romántica, mostrando patrones relacionales en un 98% heterosexuales, donde los hombres tienden a tomar la iniciativa.



Base: Escenas románticas = 181 escenas

En el gráfico de la figura 28 se muestran las dinámicas interaccionales en función de cuál es el sexo que toma la iniciativa, cuando se trata del binomio relacional hombre-mujer y cuál es el resultado, distinguiendo entre éxito (aceptación), fracaso (rechaza) y su punto medio (complicación, o sea, no sabe si aceptar o rechazar). Entonces, podemos ver que, del total de interacciones románticas entre hombres y mujeres, 71% son hombres buscando mujeres, y 29% se da al inverso. Es decir, más de dos tercios de las interacciones románticas entre hombres y mujeres son generadas por los primeros.



Base: Escenas románticas en que hombres y mujeres interactúan = 138 escenas

Además, del total de las interacciones generadas por hombres (71%), más de un tercio son aceptadas (39%), otro tercio son rechazadas (35%), y las restantes (26%) generan dudas en su contraparte romántica (15%). Asimismo, entre el 29% de las interacciones románticas generadas por mujeres, más de la mitad de las veces que una mujer busca una relación afectiva o romántica encuentra aceptación (54%), lo que contrasta fuertemente con el tercio masculino de éxito. Esto pareciera coincidir o reforzar dos nociones tradicionales en muchas culturas occidentales, la primera es que los hombres deben tomar la iniciativa, representando al hombre activo y a la mujer pasiva. Y la segunda se resume en el dicho “el hombre cuando puede, la mujer cuando quiere”. Es decir, los hombres en sus búsquedas afectivas tendrán un éxito relativo, debido a que las mujeres son quienes deciden, y siendo que son las mujeres quienes deciden, cuando ellas buscan a un hombre, estos generalmente accederán, lo que representa una continuidad con la postergación de la acción femenina ante la preponderancia de la masculina.

REPRESENTACIONES DESDE LAS INTERACCIONES ROMÁNTICAS: LIBERACIÓN NOMINAL

El estudio en una primera instancia da cuenta de dos tipos de representaciones de mujeres liberadas, por una parte, una representación de una mujer libre de ataduras románticas y sexuales sin ideologías o formas de pensamiento liberal. Es romántica y sexual porque quiere disfrutar y tener relaciones con hombres. Es representada como liviana, poco compleja. Sus interacciones y relaciones de estos personajes femeninos con los hombres suelen ser representados desde un perfil cómico-ridículo.

Un ejemplo de esto es *Isla Paraíso*, donde los personajes femeninos de reparto, cuando comparten escenas con personajes masculinos, tienden a acosarlos o prestarles exagerada atención, ante lo que los hombres se muestran expresivamente incómodos, lo que se presenta de manera cómica. Estos mismos personajes femeninos de *Isla Paraíso* siempre están coqueteando y mostrando su deseo sexual por algún hombre lo que también, es representado de manera humorística y exagerada. Llama la atención que a pesar de este que este tipo de mujeres son representadas como liberales buscan una relación estable.

Por otro lado, tenemos a las mujeres liberadas, pero con una postura más ideológica y con noción de sus derechos sexuales y reproductivos. Estas mujeres son representadas como personajes que adoptan el discurso de una mujer liberada sexualmente, que es más fuerte y decidida, un ejemplo es Rosalía, también en *Isla Paraíso*, que se proclama como una mujer libre que puede salir con todas las personas que quiera, y nadie puede criticarla por ello. Otro ejemplo se da en *La Reina de Franklin*. Este perfil de personaje es Lourdes, pero ella sólo adopta este discurso porque inicialmente busca una relación seria con Lalo, que a su vez quiere una relación abierta. En *Casa de Muñecos*, Alejandra tiene este discurso de sexualidad liberada, pero también lo expresa verbalmente, pero no lo sostiene

actitudinalmente, ya que este personaje vive en un vendaval de complicaciones y dudas amorosas, en las que Santiago, el marido de su hermana, domina la relación, y ella no puede rechazarlo. Este tipo de mujeres se muestran liberales, pero en búsqueda o atrapadas por una relación.

Lo anterior da cuenta que, si bien, estas producciones tienen la intención de poner en pantalla una mujer contemporánea con mayores libertades sexuales y de alguna manera liberada de las ataduras patriarcales, en especial de las relaciones emocionales, esta intención queda en lo verbal y no se plasma como un cambio paradigmático en el mensaje que finalmente se presenta en pantalla. Todas buscan una relación estable y tradicional, es así que podemos afirmar que la liberación de estas mujeres es más bien una liberación nominal más que paradigmática.

LA INCIPIENTE EMERGENCIA DEL DISCURSO FEMINISTA

Es interesante hacer notar que, si bien todas las teleseries abordan contenidos no sexistas intentando incorporar discursos feministas en sus diálogos, la cantidad de escenas que se presentan es muy reducida. Existe un promedio de 2 escenas por teleserie que abordan este tipo de contenidos.

En cuanto a la característica de estos contenidos, se evidencia que los contenidos son expuestos de forma burda, caricaturizando el discurso feminista. Un ejemplo de esto es el abordaje del acoso callejero. En más de una escena se muestran halagos y piropos donde las mujeres se defienden, pero el contexto se ridiculiza. Un ejemplo de esto es en el primer capítulo de *Isla Paraíso*, cuando Carolina le dice a Óscar “hashtag niunamenos” y Óscar le responde “¿qué es esa ridiculez?”, y la corre de su propiedad, sin darle relevancia.

Al realizar un análisis acerca de personajes femeninos con perfiles más progresistas o que problematizan en diálogos coherentes a los paradigmas históricos asociados al sexo femenino, como, por ejemplo, la reivindicación de los patrones relacionales más tradicionales, vemos que del total de las escenas analizadas solo en 4 escenas (0,16% del total) se observan con este tipo de narrativa, se identifican frases tales como: “las mujeres no tienen que hacer todo en la casa”, “las mujeres no tienen que cuidar a los hijos mientras el hombre trabaja”.

Es relevante destacar que, en cada teleserie, hay personajes a cargo de adoptar y mantener estos discursos durante el desarrollo de la trama. Como Rosalía y Madeleine en *Isla Paraíso*, Lourdes y Diana en *La Reina de Franklin*, Ágata y Dominga en *Pacto de Sangre*, y la mayoría de los femeninos protagónicos de *Casa de Muñecos*, exceptuando a Isabella. En esta última teleserie, Nora Elizalde se muestra como la figura de la liberación de sus ataduras

emocionales relacionales, se convierte en un icono feminista ante sus hijas. Llama la atención que esta liberación se intersecta con una clase social muy acomodada donde la liberación es simbólica y no económica. A pesar que se le muestra como una mujer vanguardista y liberada sexualmente ella solo puede vivir así debido a los recursos económicos de su ex marido. Además, Nora sufre de una enfermedad degenerativa, por lo que necesita cuidado. Finalmente, su intento de liberación se plasma tardío y débil, lo que pareciera ser parte de la “lección” que recogen sus hijas, quienes encarnan una nueva generación y a través de ellas, la audiencia.

La reivindicación del discurso feminista es algo que aparece como parte de los contenidos de las teleseries, sin embargo, aunque se hace referencia a ciertos temas que se han instalado en la agenda social, no necesariamente significa que sea parte de nuevos contenidos o un intento por mostrar nuevos patrones relacionales que construyen nuevos regímenes de género en la programación de ficción. En ese sentido, estos discursos aparecen más bien como algo circunstancial que intenta dialogar con las audiencias en el contexto social global que se está vivenciando en el momento en que las teleseries fueron realizadas.

REPRESENTACIONES DESDE LAS INTERACCIONES ROMÁNTICAS: EL HOMBRE IDEAL

Por su parte en el caso de las representaciones desde las interacciones románticas se presentan 4 tipos de hombres:

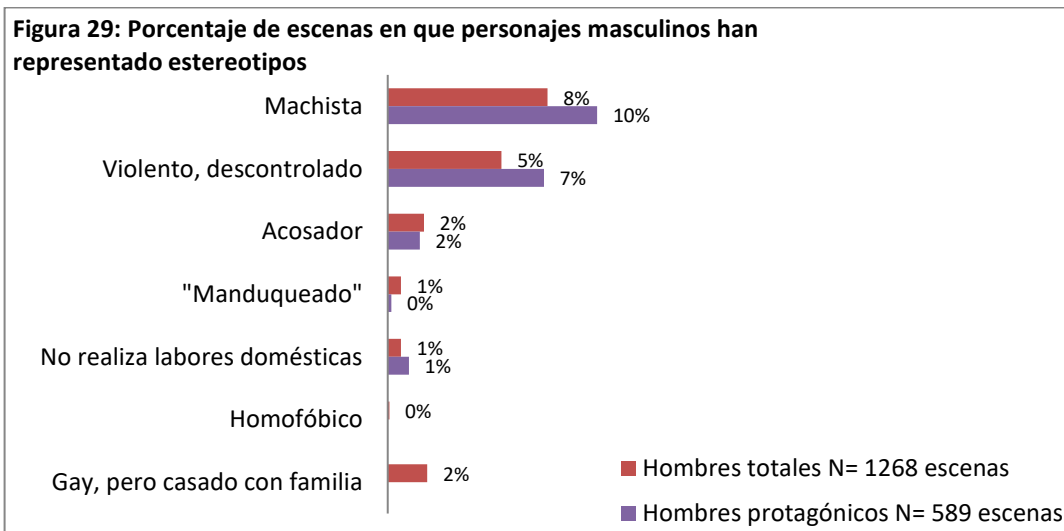
1. El “héroe” que es un hombre enamorado que busca una relación estable pero que las relaciones que construye están tensionadas por problemáticas que no permiten su estabilidad.
2. El buscador de mujeres, promiscuo. Algunos ejemplos son: en Hernán y Lucas en *Isla Paraíso*, y en Bruno y Joel en *La Reina de Franklin* en Sergio Falco y en *Pacto de Sangre*, Benjamín. Se observa una dificultad para mostrar y plasmar la promiscuidad en pantalla en las mujeres, se trata de una representación que se configura de manera exclusiva entre los hombres.
3. El hombre “bueno” quien se caracteriza por el nivel de sacrificio al que está dispuesto a entregar por “obtener”, independiente de las actitudes negativas de su contraparte romántica. Esto lo podemos observar por ejemplo con Óscar León de *Isla Paraíso*, cuando llega a habilitar una escuela para que Carolina se quede en la Isla, Pablo le entrega el bar de Leonel a Madeleine, Franco anima a Sofía a ganar dinero con su repostería, ofreciéndose a auspiciar económicamente el negocio. En *La Reina de Franklin*, el conflicto comercial por el galpón, se arregla cuando Franklin renuncia al proyecto en pos de sus sentimientos por Yolanda, entre otras.

Otra característica de las representaciones románticas en el caso de los hombres es que se muestran arcos de redención importantes y centrales en la trama. Todo estos arcos de redención son masculinos, el gran ejemplo de esto es Óscar León (*Isla Paraíso*), quien parte demostrando una vociferante misoginia, pero pocos capítulos pasan hasta que el personaje se centra en su interés por Carolina, y se empiezan a mostrar características redimibles, como que es una buena figura paterna, un hombre responsable, preocupado por su familia, y que al enamorarse de Carolina, también comienza a transparentar un carácter dulce, en contraposición con la actitud violenta con la que se le presenta al público.

4. ESTEREOTIPOS DE GÉNERO

En las teleseries analizadas se ven escasos estereotipos marcados de género. Cuando se observan estereotipos, estos corresponden principalmente a actitudes machistas y violentas por parte de los hombres, pero en porcentajes bajos y entre los protagonistas masculinos. La agresividad masculina del rol protagónico se puede explicar porque los protagonistas suelen lidiar con más conflictos, los que parecen intensificarse permanentemente.

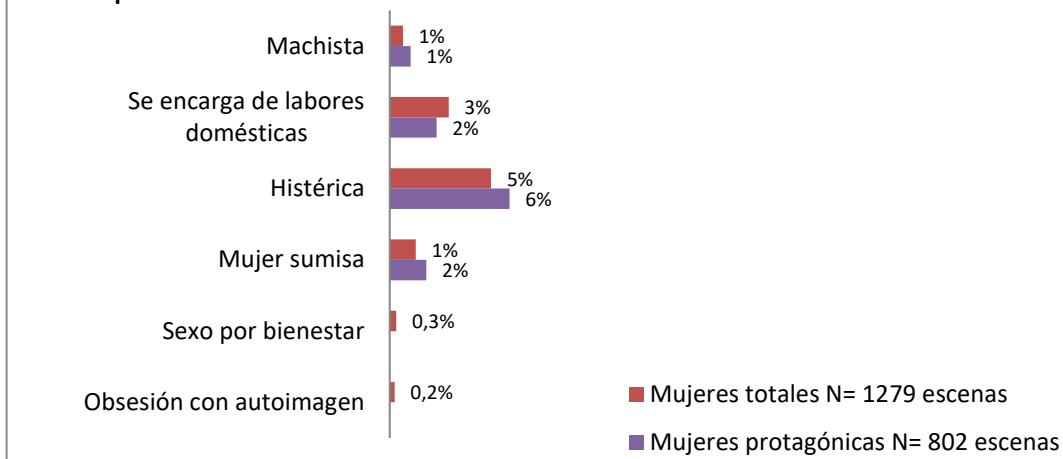
Por su parte, se observa que las actitudes machistas no tienen relación o relevancia en el desarrollo de las historias, sólo existen como injertos de diálogo, como extras en pantalla, que muestran una actitud problemática, para luego corregirla o darle una connotación negativa.



Base: Escenas totales de personajes masculinos

Los aspectos positivos masculinos según sexo que se exponen y validan, son estilos de hombre cuidador, que da, entrega, elementos materiales como demostración y en búsqueda de afecto.

Figura 30: Porcentaje de escenas en que personajes femeninos representan estereotipos



Base: Escenas totales de personajes femeninos

Entre las mujeres, el estereotipo que más se representa, es el de la mujer histérica/agresiva, correspondiendo al 5% de las ocasiones en que un personaje femenino aparece en escena. Un ejemplo de esto se da en el primero capítulo de *Pacto de Sangre*, cuando Maite, por celos, destruye el auto de Feliciano, pensando que la dueña es Ágata, la futura esposa de su ex marido. Alejandra de *Casa de Muñecos* también tiende en algunas escenas a reaccionar contra Santiago a gritos y actitudes desesperadas para que éste deje de buscarla, o porque Santiago se comporta de manera sexual o románticamente agresiva.

ORIENTACIÓN SEXUAL

En relación a la orientación sexual se nota una escasa representación en las teleseries analizadas de personajes no heterosexuales. Sólo *Casa de Muñecos* muestra personajes homosexuales, es decir 3 de 24 personajes (12,5%), lo que se acerca a la proporción de personas homosexuales que hay en el país. Pero es sólo en esta teleserie, las otras 3 no tienen personajes homosexuales. Entonces, no hay mujeres homosexuales, no hay personajes bisexuales, y en términos de identidad sexual, pareciera que la identidad sexual no está incorporada o no es problemática de interés en las teleseries analizadas. Esto puede indicar que existe la tendencia a tener una visión heteronormativa, conservadora y masculinizada de la orientación sexual. No existe avance en materia de identidad sexual. No obstante, hay que reconocer que esta es una de las limitantes de la muestra con la que se ha trabajado, pues en otras series nocturnas han aparecido historias de lesbianas como lo fue en *“Perdona nuestros pecados”*.

ÍNDICE DE ACTITUDES MACHISTAS

A continuación, se presenta un índice elaborado para dar cuenta de comportamientos llamados machistas -para este estudio-. Este índice se construyó desde una evaluación cualitativa de la existencia de ciertos comportamientos, tanto agresivos como sexualizados, de hombres hacia mujeres, como de mujeres hacia hombres. El índice se calculó para todos los personajes.

Para la elaboración del índice primero se determinaron las acciones a considerar, las que finalmente fueron: “maltrato físico”, “actitud acosadora”, “maltrato psicológico”, “lenguaje peyorativo, minimización, denigraciones y ofensas” y sexualización desde “piropos, halagos hasta acciones de objetivación del cuerpo”. Estas variables se evaluaron según gravedad, en función de una escala cualitativa de daño, considerando las situaciones asociadas a violencia de género. Así, se establecieron cuatro tipos de consecuencias que una conducta masculina problemática conlleva: repercusiones físicas, repercusiones psicológicas, miedo por bienestar físico y miedo por bienestar mental o psicológico. En este sentido, la variable “maltrato físico” es la que presenta la mayor ponderación de las cinco variables que conforman el índice y la variable “piropos y halagos”, la menor ponderación. Así, las repercusiones físicas usualmente implican los otros 3 niveles de daño, y así las repercusiones psicológicas pueden conllevar miedo por el bienestar personal. Así, el índice resultó con la siguiente ponderación:

Tabla 6: Ponderación de actitudes machistas.

	Repercusiones físicas	Repercusiones psicológicas	miedo por bienestar físico	Miedo por bienestar psicológico	Total
Maltrato físico	3	2	2	1	8
Actitud acosadora		2	1	1	4
Maltrato psicológico		2	1	1	4
Discurso machista		2		1	3
Piropos y halagos				1	1

Posteriormente, se obtiene un factor para cada tipo de acción considerada, correspondiente al “Total” en la tabla 7. Resultando la siguiente ecuación:

$$\text{Índice} = (\text{Maltrato físico}) * 8 + (\text{Actitud acosadora}) * 4 + (\text{Maltrato psicológico}) * 4 + (\text{Discurso machista}) * 3 + (\text{Piropos y halagos})$$

Es importante señalar que para este índice se ha considerado a hombres y mujeres, bajo el entendimiento que ambos sexos pueden llevar a cabo acciones machistas o tener actitudes de este tipo.

Tabla 7: Resultados de Actitudes Machistas por Programa y Sexo del personaje

		Nulo	Bajo	Medio	Alto	Muy alto
Hombres	Casa de Muñecos	40%	20%	20%	20%	0%
	Isla Paraíso	0%	33%	33%	33%	0%
	Pacto de Sangre	33%	0%	11%	44%	11%
	Reina de Franklin	27%	27%	45%	0%	0%
Mujeres	Casa de Muñecos	55%	18%	18%	9%	0%
	Isla Paraíso	33%	42%	0%	25%	0%
	Pacto de Sangre	67%	22%	0%	11%	0%
	Reina de Franklin	62%	31%	8%	0%	0%

Los datos en la Tabla 7 señalan que las teleseries en las que se representan a los hombres de manera más explícitamente machista son *Pacto de Sangre* e *Isla Paraíso*. Además, tiene los personajes femeninos más afectados por esto, es decir con presencia de acciones como “maltrato físico”, “actitud acosadora”, “maltrato psicológico”, “lenguaje peyorativo, minimización, denigraciones y ofensas” y sexualización desde “piropos, halagos hasta acciones de objetivación del cuerpo”. Más de la mitad de los personajes hombres de *Pacto de Sangre* tienen actitudes al menos “medianamente machistas”, y es también en esta teleserie que encontramos el único personaje calificado con “muy alto” índice de machismo, Marco Toselli, quien es un marido controlador, celópata y abusivo.

Estos resultados se evidencian también para los personajes protagónicos de estos programas, como se puede apreciar en la tabla siguiente (N°8).

Tabla 8: Resultados de índice de Actitudes Machistas, por Programa y Sexo de protagonistas

		Nulo	Bajo	Medio	Alto	Muy alto
Hombres protagonistas	Casa de Muñecos	0%	0%	0%	100%	0%
	Isla Paraíso	0%	0%	33%	67%	0%
	Pacto de Sangre	0%	0%	0%	75%	25%
	Reina de Franklin	0%	50%	50%	0%	0%
Mujeres protagonistas	Casa de Muñecos	0%	40%	40%	20%	0%
	Isla Paraíso	0%	33%	0%	67%	0%
	Pacto de Sangre	60%	20%	0%	20%	0%
	Reina de Franklin	0%	67%	33%	0%	0%

REFLEXIÓN Y CONCLUSIONES

Una de las principales conclusiones que ofrece este trabajo es que existen algunos avances en las formas de representar a la mujer, en las telenovelas chilenas. Sin embargo, a partir de los datos obtenidos, emerge también la representación de concepciones más tradicionales.

Se puede observar que hay un esfuerzo por incluir problemáticas sociales más ampliamente criticadas relativas a la mujer, con un intento de incluir un mensaje feminista, pero en forma sutil.

Entre los avances emerge el cambio ante la permanente representación de mujeres postergadas económicamente frente a la obligación estructural de hacerse cargo del hogar. Este aspecto es el que más se ha integrado en las tramas de las teleseries, ubicándolas en posiciones de poder económico. Esto está asociado a un importante atributo en que se muestran mayoritariamente como agentes que buscan el cambio: personajes femeninos con objetivos laborales concretos e identificables como tales. Así también, estos personajes poseen objetivos íntimos en cuanto a una búsqueda personal de libertad e independencia. Es decir, se plantea una mujer dinámica, que, además, se muestra con una crítica verbal ante la restricción de su comportamiento sexual.

En contraposición, el hombre -exceptuando algunos personajes jóvenes- se expone principalmente como conservador de la estructura social, pues es retratado en comportamientos objetivantes sexualmente hacia las mujeres, o como acosadores; conductas que, además, son redimidas pues no existe un mayor cambio en sus actitudes.

Así, en lo relativo a las dinámicas relacionales tradicionales de hombres y mujeres -en la dinámica del trabajo y en la de las relaciones emocionales, se constatan dos mensajes. El primero, es de aceptación del trabajo de la mujer, pero no con la obligación de ser el sustento del hogar; el segundo mensaje es que las actitudes machistas son malas, pero no tan graves, excepto la violencia contra la mujer, que aparece como un problema serio.

En este sentido, pareciera que en las teleseries el argumento naturalista y categórico de los roles sexuales siempre surge como justificación de la conservación de patrones de comportamientos históricos que se acomodan al segmento de la población dominante.

LA FIGURA FEMENINA

Se puede decir que hay una feminización temporal de las telenovelas nacionales, ya que las mujeres tienen más presencia en estos programas, y, por tanto, se muestran, en mayor medida, las relaciones que ellas construyen y establecen con el resto de los personajes.

No obstante, se tiende a potenciar y mantener una figura femenina centrada en relaciones heterosexuales y si bien emergen nuevos roles se enfatiza en los tradicionales.

Es posible apreciar un “mayor empoderamiento” en los personajes femeninos en relación con producciones anteriores del CNTV, que situaban a la mujer principalmente en narrativas dramáticas y posiciones subyugadas a personajes masculinos. Esta tendencia parece mantenerse, pero bajo otras formas de relaciones que se han ido adecuando al contexto social de mayor igualdad de género. Una manera de ilustrar esto es el hecho de que la mayoría de los personajes femeninos que se muestra en las producciones, trabaja, pero suelen ser mantenidas por sus maridos para conservar el estatus familiar de sus padres y su círculo social. En este marco, los roles protagónicos masculinos son representados con un mayor poder económico.

En el aspecto amoroso, ocurre una situación similar. Es posible observar la instalación de discursos feministas, de “mujer independiente y abierta sexualmente” y de lenguaje inclusivo (en muy menor medida) que corresponde a claros intentos por reflejar los nuevos tiempos que vive la sociedad chilena. Sin embargo, estos discursos se diluyen en el desarrollo de la trama donde un importante porcentaje de interacciones románticas se inicia con la búsqueda de los hombres hacia las mujeres y las heroínas suelen tener una actitud más tradicional.

Respecto a la representación física las mujeres, ésta sigue obedeciendo a patrones tradicionales caucásicos y esbeltos. Se tiende también a presentarlas mejor vestidas y preocupadas por su apariencia y más jóvenes que los hombres. En contraste con esto, no se observan hombres protagónicos jóvenes, se trata de adultos en segunda etapa en mucho mayor medida.

Sobre la objetivización sexual, se denota que, entre los personajes protagónicos, predominan mujeres y hombres atractivos, y aunque se evita sexualizar a las heroínas, esto si se hace con personajes de menor relevancia o villanos.

CONSTRUCCIÓN DE LA MASCULINIDAD

Los patrones relacionales que se presentan en las teleseries son representaciones masculinas que tienden a ser más violentas y también dominantes en cuanto a poder económico.

Si bien, según el análisis de contenido, el nivel de violencia no es relevante en términos de exposición de tiempo de imágenes, se vuelve importante en el análisis cualitativo y por escena. El tema de la violencia no dice relación con el volumen de tiempo, sino con la intensidad de las imágenes con que se representa y el tipo de relación de género que se establece en el drama.

En las teleseries también se observa que el dinero, estatus y madurez en los hombres protagónicos es lo que construye su masculinidad. En este sentido pareciera que la masculinidad construida en estos programas, se centra en el mundo material incluso más que el físico, o la inteligencia.

Las masculinidades que presentan las teleseries, son referidas y enfocadas en lo local y regional –latinoamericano-, dejando de lado modelos más alternativos a nivel global. Esto puede explicarse por el acercamiento que buscan las teleseries con la audiencia, de manera de identificarse con la trama dramática.

LA CONSTRUCCIÓN DEL DRAMA A PARTIR DE LAS RELACIONES MUJER Y HOMBRE

Es posible dar cuenta de que las tramas analizadas se caracterizan por un sexismo sutil basado en una diferenciación de género complementaria. Esa decir, una en la que las mujeres tienen por naturaleza características positivas que complementan las de los hombres. Así, son representadas en relaciones que denotan un esencialismo biológico. La construcción de los personajes está basada en una dependencia diádica entre hombres y mujeres, con relaciones de dependencia de las mujeres para criar a sus hijos/as, pero también para satisfacer sus necesidades, ya sean afectivas como sexuales. El poder que tienen las mujeres a través del sexo, es altamente castigado, lo que se aborda en la dimensión de intimidad heterosexual, manifiesta en el sexismo hostil, ya que se cree que el “poder sexual” de las mujeres las hace manipuladoras y peligrosas.

En este sentido, la telenovela continúa perpetuando estereotipos tradicionales de hombres y mujeres. Si bien se intenta incluir temas de igualdad y defensa de derechos, estos aparecen como marginales y generalmente ligados a hechos aislados, algunas veces poco serios o irónicos.

Existe una tendencia casi hegemónica en las ficciones analizadas de entender la masculinidad y la feminidad como opuestos naturales, expresando el contraste de los cuerpos masculino y femenino. No es de extrañar, entonces, que el pensamiento categórico binario de género sea la base del drama y la trama. Estas formas de relación se basan en una concepción dicotómica del sexo y el modelo de rol sexual del género también sigue una lógica categórica, que se basa en una dicotomía que está en las normas y expectativas sociales más que en la anatomía. El "rol masculino" se contrasta con el "rol femenino" lo cual es una constante en la construcción del drama.

La evidencia nos muestra que los programas de ficción tienden más bien a generar reproducciones tradicionales de los patrones relacionales de género. En este sentido podemos decir que los contenidos, las interacciones, los roles y los estereotipos parecieran no cambiar de manera importante en relación con los patrones conductuales, relacionales y emocionales del género tradicional.

Respecto a los mensajes entregados en cada producción, éstos responden a una perspectiva institucional, lo cual deja en evidencia un valor moral sobre ciertos comportamientos o situaciones asociadas a héroes o villanos. En este caso, se advierte el consenso por representar la violencia contra la mujer asociada a un villano. Sin embargo, las actitudes machistas aún se observan de forma transversal entre los personajes masculinos, pero no siempre se problematizan.

Este análisis evidencia que las formas de representación de la telenovela, retroalimenta un sistema que también es responsable de mantener una estructura de desigualdad de género. En esto la televisión tiene un protagonismo no asumido pues la ficción -y en particular la telenovela-, puede hacerse eco de los cambios sociales y aportar diversificando con mayor énfasis, nuevas formas de relación que surgen o pueden surgir entre hombres y mujeres, así como incorporar nuevas maneras de representar a la mujer.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, C., & Matheson, C. (2019). *Estudio. Enfoque de género en la evaluación indicativa de desempeño a establecimientos y sus sostenedores. Una mirada a los instrumentos e informes*. Agencia de Calidad. MINEDUC. Chile.

Antezana, L. (2011). La mujer en televisión: el caso chileno. *Cuadernos de Información*, 29, 105- 116.

Castillo, AM., Simelio, N., & Ruiz, MJ. “La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España”. *Revista Comunicación*, 10(1), 666-681. ISSN 1989-600X.

Connell, R (2018) “Gender reckonings”. New York, University press.

Connell, R. (2006b). Reflexive intellectual workers and cultural crisis. *Journal of Sociology*, 42(1), 5-23.

Connell, R. (2009). *Short introductions: Gender* (2nd ed.). Cambridge: Polity Press.

Connell, R. (2013). Embodying Serious Power: Managerial Masculinities in the Security Sector. In Jeff Hearn, Marina Blagojevic, Katherine Harrison (Eds.), *Rethinking Transnational Men: Beyond, Between and Within Nations*, 45-58. New York: Routledge.

CNTV (2007) “Televisión y género”. CNTV.

CNTV (2009) “Caracterización de Estereotipos de Género en Telenovelas Chilenas: el caso de Canal 13 y TVN”. CNTV.

CNTV (2016) “Tratamiento en TV de la igualdad de género”. CNTV.

CNTV (2016) “Equidad, diversidad e identidad de género en programas televisivos”. CNTV.

CNTV (2016) “Análisis comparativo de género en programas de televisión”. CNTV.

Donelson, E. (1999). Psychology of religion and adolescents in the United States: Past to present. *Journal of Adolescence*, 22(2), 187-204. En: <http://dx.doi.org/10.1006/jado.1999.0212>

Eagly, A. H., & Steffen, V. J. (1984). Gender stereotypes stem from the distribution of women and men into social roles. *Journal of personality and social psychology*, 46(4), 735-754. Retrieved from <https://doi.org/10.1037/0022-3514.46.4.735>

Guber, R. (1984). Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea. *Análisis*, 9, 33-40. De: <https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n9/02112175n9p33.pdf>

Hernández-García, P., Ruiz-Muñoz, M.J., & Simelio, N. (2013) "Propuesta metodológica para el análisis de la ficción televisiva 2.0". *Palabra Clave*, 16(2),449-469. De: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0122-82852013000200008&script=sci_abstract&lng=es

Jensen, R., Oster, E. (2009). The power of Tv: cable television and women's status in India. *Quarterly Journal of Economics*, 124, 1057-1094.

Lotz, A. (2014). *The Television Will Be Revolutionized, 2nd edition*. NYU Press. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt9qfwq5>

Medina-Bravo, P., & Ortega, M. (2013). "Género y diversidad cultural en la ficción hispana: los casos de Aída, El Barco, Cuéntame, y El Clon". *Convergencia y transmedialidad*, 113-130

Mateos-Pérez, J., & Ochoa, G. (2016). "Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014)". *Cuadernos.info*, 39, 55-66. De: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-367X2016000200004

Merskin, D. (2006). Jammer girls and the world wide web: making an about-face. *Global Media Journal*, 5(9).

Ministerio de Educación. (2006). *Discursos sobre la Sexualidad y género en programas de alta audiencia de la televisión abierta/estudio*. Ministerio de Educación.

Núñez. (2015). Qué es el marketing de influencia y cómo funciona. Consultado el 5 de abril de 2017. De: <https://vilmanunez.com/marketing-de-influencia/>

Ortega & Simelio. (2010). "La representación de las mujeres trabajadoras en las series de máxima audiencia emitidas en España". *Revista Comunicación*, 10(1),1006-1016 ISSN 1989-600X

Ross, K. (2010). *Gendered media: women, men, and identity politics*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

Valderrama, S. (2008). "El esquema actancial explicado". *Punto Cero*. 13(16).

Tufte, T. (2007). La comunicación y la salud en un contexto globalizado. Situación, logros y retos. *La salud y la comunicación* Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

ANEXOS

RESUMEN DE LAS TELENÓVELAS ANALIZADAS

A continuación, se entrega un breve resumen de las cuatro telenovelas analizadas. Dos de ellas comparten franjas horarias, en horario protegido: *La reina de Franklin* e *Isla Paraíso*; las otras dos se emiten en horario prime nocturno: *Pacto de Sangre* y *Casa de Muñecos*.

La Reina de Franklin es una telenovela vespertina, transmitida por Canal 13 (2018 – 2019). Se encuentra ambientado en Barrio Franklin, en el centro de Santiago, y su argumento se basa en el conflicto entre dos mujeres de negocios. Yoli, es conocida como *La Reina de Franklin*, es la empresaria más exitosa del barrio, y lucha por mantener la vida de éste. En la otra vereda, Julia, su ex - suegra, que busca quedarse con los antiguos negocios de Yoli, quien ha sido propietaria los administra. Su intención es convertir el lugar en un importante proyecto inmobiliario.

Isla Paraíso es una teleserie vespertina emitida por Mega (2018-19). Carolina, envuelta en una estafa millonaria, decide ocupar el lugar de su hermana gemela – una monja llamada Celeste – en una misión en Isla Paraíso, un lugar remoto donde viven sólo hombres. El cura del pueblo -Padre Gabriel- organiza la llegada de un bus con mujeres, encabezadas por la Hermana Celeste, para repoblar la isla. Encontrará, sin embargo, la oposición de Óscar León, un poderoso terrateniente del lugar y conocido misógino.

Pacto de sangre es una teleserie nocturna emitida por Canal 13 (2018 – 2019). Es la única serie de la muestra que se podría encasillar como un thriller, siendo las otras tres comedias románticas. El argumento gira en torno a un grupo de amigos – Benjamín, Marco, Raimundo y Gabriel – que, durante la despedida de soltero de uno de ellos, muere la joven stripper en extrañas circunstancias. Sin saber qué hacer, acaban descuartizando a la víctima – con la ayuda de Trinidad, esposa de Benjamín – y esconden el cuerpo. Se trata de una joven menor de edad con una doble vida, que una vez desaparecida, será buscada intensamente por su madre, Carmen.

Casa de Muñecos es una teleserie nocturna de Mega, emitida entre el 20 de agosto de 2018 y el 11 de marzo de 2019. Se centra en Nora, una mujer de setenta y cinco años, empieza a tener problemas con su memoria, lo que eventualmente se convertirá en un diagnóstico de Alzheimer. Esto significa un gran golpe para ella, decidiendo mantener su enfermedad en secreto, separarse de su marido y comenzar vivir plenamente sus últimos años. Estas circunstancias afectarán también a sus cuatro hijas, quienes empezaran a cuestionarse la apariencia de felicidad y estabilidad en la que han estado viviendo.

ESTRUCTURA DE ANÁLISIS Y CATEGORÍAS

Mediciones en función de objetivos específicos:		DIMENSIONES DE CONSTRUCCIÓN DE RELATOS		
		CONSTRUCCIÓN DE GÉNERO (FEM / MASC / OTRO)	PERSONAJE EN SÍ MISMO	INTERACCIÓN ENTRE E INTER-GÉNEROS
Aspectos problemáticos identificados previamente	Roles desarrollados multidimensionalmente	Relevancia pública y privada	Multi - dimensionalidad	Dimensiones de interacciones
	Valoración cognitiva del género	Diferencias de dominio	Relevancia del género	Expresiones valorativas
Aspectos identificados previamente	Ejercicio del poder	Relevancia	Capacidad	Dinámicas de ejecución
	Representaciones espaciales de género	Ambientación	Actitud y estilo	Ambientación acorde a género

Para profundizar el análisis se hizo uso del esquema actancial para análisis de relatos, que “se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramáticas para visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción” (“El esquema actancial explicado, Saniz, Punto Cero, Año 13, N°16, 1er semestre 2008), como también esquemas analíticos específicos para medir y contrastar las problemáticas señaladas en estudios anteriores del CNTV.

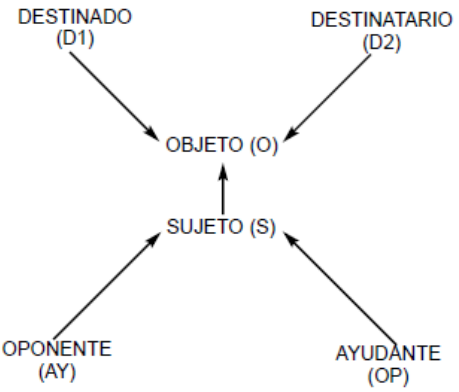
Las categorías de análisis de contenido se presentan en la tabla en página siguiente.

Programa:

Contexto:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Canal 2. Tipo de programa 3. Nombre del programa
Trama:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Descripción de la trama central 2. Problemáticas sociales que abarca 3. Presencia de temáticas de género 4. Descripción de los espacios públicos representados 5. Descripción de los espacios privados representados
Personajes:	Clasificación entre principales, secundarios y menos relevantes

Personaje:

Representación biológica:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sexo 2. Identificación sexual 2. Rango etario 3. Atributos físicos
Representación psicológica:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Rasgos de personalidad. 2. Atributos de personalidad, tales como: Inteligencia, simpatía 3. Enfoque relacional: Individualismo <-> Comunitarismo 4. Niveles de conciencia representados p.e.: Problemas sociales 5. Perspectiva ética
Representación sociocultural:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Perfil socioeconómico (común y relativo) 2. Nivel cultural 3. Nivel educativo 4. Estado civil/relacional 5. Profesión/Ocupación
Representación identitaria:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Orientación sexual 2. Nacionalidad 3. Etnia 4. Religión
Representación normativa:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Estadios de respeto normativo, actitudes lícitas-ilícitas 2. Nociones de jerarquía, por ejemplo: Autoridad jerárquica
Representación actancial:	En base al esquema actancial de interpretación de relatos:

	<div style="text-align: center;">  <pre> graph TD D1[DESTINADO (D1)] --> O[OBJETO (O)] D2[DESTINATARIO (D2)] --> O AY[OPONENTE (AY)] --> S[SUJETO (S)] OP[AYUDANTE (OP)] --> S S --> O </pre> </div> <ol style="list-style-type: none"> 2. Motivaciones 3. Objetivos 4. Interacciones: Sujeto-Destinatarario-Ayudante-Oponente, identificando las dinámicas clásicas del relato: <ol style="list-style-type: none"> a. Héroe / Villano b. Víctima-Indefenso-Pacífico / Victimario-Peligroso-Beligerante
Roles:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Identificación de estereotipos sociales 2. Valoración explícita de roles
Influencia en el desarrollo de la historia:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Relevancia de acciones en la trama principal 2. Cantidad de subtramas en que influye 3. Efectos sobre el personaje de sucesos generados por acciones de otros
Interacciones de género:	
Interacciones en espacio privado:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Vida cotidiana 2. Ámbito afectivo: <ol style="list-style-type: none"> a. Familia (Hijos/padres) b. Romántico c. Amistoso 3. Autodesarrollo <p>Valoración de roles</p>
Interacciones en espacio público:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Enfocadas en logro profesional 2. Enfocadas en logro político 3. Solución de problemas 4. Nivel de influencia 5. Liderazgo; Autoridad política o intelectual 6. Ocurrencia y relevancia de acciones 7. Valoración de roles

EJEMPLOS INTERACCION HOMBRE MUJER:CONFLICTOS

Un ejemplo en el primer capítulo de *La Reina de Franklin*, es cuando Steffy, Cristóbal y David se encuentran en una universidad en toma, a la que entra Carabineros, ante lo que inmediatamente Steffy reacciona con nerviosismo y confusión, mientras que David resuelve quedarse a grabar los acontecimientos de la entrada de carabineros, y entre él y Cristóbal convencen a Steffy de que tiene que irse, ante lo que Cristóbal toma la iniciativa y saca a Steffy del lugar. En la siguiente escena entre los personajes, se les ve estacionados en el auto de Cristóbal. En esta escena Steffy se ve agitada y preocupada por su amigo, mientras Cristóbal permanece perfectamente calmado, reaccionando tranquilamente a las acciones erráticas de Steffy. En esta misma teleserie se da de manera regular, debido a la tensión respecto a la situación del galpón como contexto, que los grupos antagónicos se confrontan con actitudes peyorativas de un lado, y agresión revanchista por parte del otro. Se dan constantes situaciones de discusión grupal, en que la gente empieza a gritarse, se insultan, y los personajes masculinos siempre llegan a la violencia, amenazas e incluso golpes, como la escena en que Yolanda destruye el auto de Franklin, y luego en una agitada situación, éste termina golpeando a Arturo.

En *Pacto de Sangre*, por su lado, la construcción del conflicto entre los protagonistas masculinos se representa en escenas que contienen actitudes machistas y agresivas, las que aparecen con cierta regularidad, haciéndose parte importante de la composición de los personajes. Por ejemplo, los personajes tradicionalmente se reúnen los fines de semana para comer juntos, los 4 amigos y sus parejas, excepto Gabriel, que es soltero. En la primera reunión de este tipo tras el incidente que termina con la muerte de Daniela, Raimundo se muestra agresivo en la mesa con todo quien interactúa con él, lo que estresa a los otros 3 amigos, quienes se llevan a Raimundo aparte, para intentar calmarlo, pero en esta situación, todos se tornan agresivos, y sólo detiene la escalada agresiva la entrada en escena de Alonso, que lleva a los amigos a simular calma.

En *Casa de Muñecos* Federico agrade a Octavio, el amante de su esposa. Sergio regaña a Nora por dejarlo, y le ordena irse a la casa con él, más de una vez, siendo esta la actitud de Sergio hacia el personaje de su esposa durante gran parte del inicio del relato.

En *Isla Paraíso*, Oscar León demuestra una actitud abiertamente misógina y prepotente, llegando en un momento a interrumpir una fiesta, disparando a los parlantes, para cortar la música. Y así, hay muchos ejemplos más de este tipo de caracterización. En esta misma teleserie, ante el conflicto, el personaje de Carolina, la protagonista, se muestra irritable, nerviosa, con miedo incluso, además de impulsiva. Es importante dar cuenta de la situación especialmente compleja y angustiante que vive este personaje, que huye angustiada de la ciudad, porque su marido la inculpa en un crimen financiero. Es un personaje que está constantemente asustado, por ser descubierto y por no poder ver más a su hijo, lo que genera que la constante actitud del personaje sea de nerviosismo. Está en una situación en la que

no se puede defender, sólo esconderse. Se crea un personaje femenino protagónico caracterizado como la damisela en problemas que necesita rescate. Esto es similar a la situación de Yolanda, la protagonista de *Reina de Franklin*, que se ve en una situación en que lo está perdiendo todo, por un lado, su sistema de subsistencia, el galpón, y por otro la estabilidad de su vida doméstica, ya que la presencia de Franklin, su pareja de adolescencia, le afecta sentimentalmente (a él también, por lo demás). Además, Yolanda mantiene un secreto (el padre de su hija es Franklin) lo que no quiere que se descubra. La diferencia con Carolina, es que Yolanda está en una situación en la que puede defenderse, tiene poder para desafiar las condiciones que se le imponen externamente, y se comporta agresivamente ante lo que ella siente como agresiones. También en *Casa de Muñecos* los personajes femeninos están asustados, Alejandra tiene miedo de que su hermana Mónica descubra que tiene una relación con su marido, Santiago, mientras que este último personaje no demuestra arrepentimiento ni preocupación, Leonor comienza una relación extramarital, y se siente tensionada por los efectos que esto puede tener en su vida. Luego queda embarazada, generándose más tensiones para ella. Nora, por su lado, se presenta como liberado, pero que carga con una enfermedad, y también hay una angustia en ella por esto, aunque es menor. Este personaje, si bien sufre, se presenta como alguien que se planta frente al conflicto, como Yolanda.

cnTV
CONSEJO NACIONAL DE TELEVISIÓN

Oficina CNTV: Mar del Plata 2147 – Providencia – Santiago – Chile - Teléfono: (56-2) 25922700

 cntv.cl |  [@CNTVChile](https://twitter.com/CNTVChile) |  Consejo Nacional de Televisión de Chile