

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 31 - Santiago, 2023 -1/21 pp.- ISSN 2452-5189



La Fiera: Mujer, identidad y nación (1973-1976)

Arlette Cifuentes Meneses¹

RESUMEN: El personaje de Catalina, de la teleserie *La Fiera*, inaugura una nueva forma de representar a la mujer chilena en televisión abierta. En esta investigación analizo la relación de la protagonista con el cambio de la idea de identidad nacional sobre la mujer. Para ello estudiaré la línea editorial del canal público TVN durante el retorno a la democracia, junto a la dirección de Vicente Sabatini y su equipo, para ver cómo las teleseries de la época lograron unificar lo social y la identidad, teniendo en cuenta el contexto nacional, además de estudios televisivos y feministas para analizar y establecer una relación entre mujer, identidad y nación.

PALABRAS CLAVE: mujer, teleserie, Vicente Sabatini, TVN, identidad.

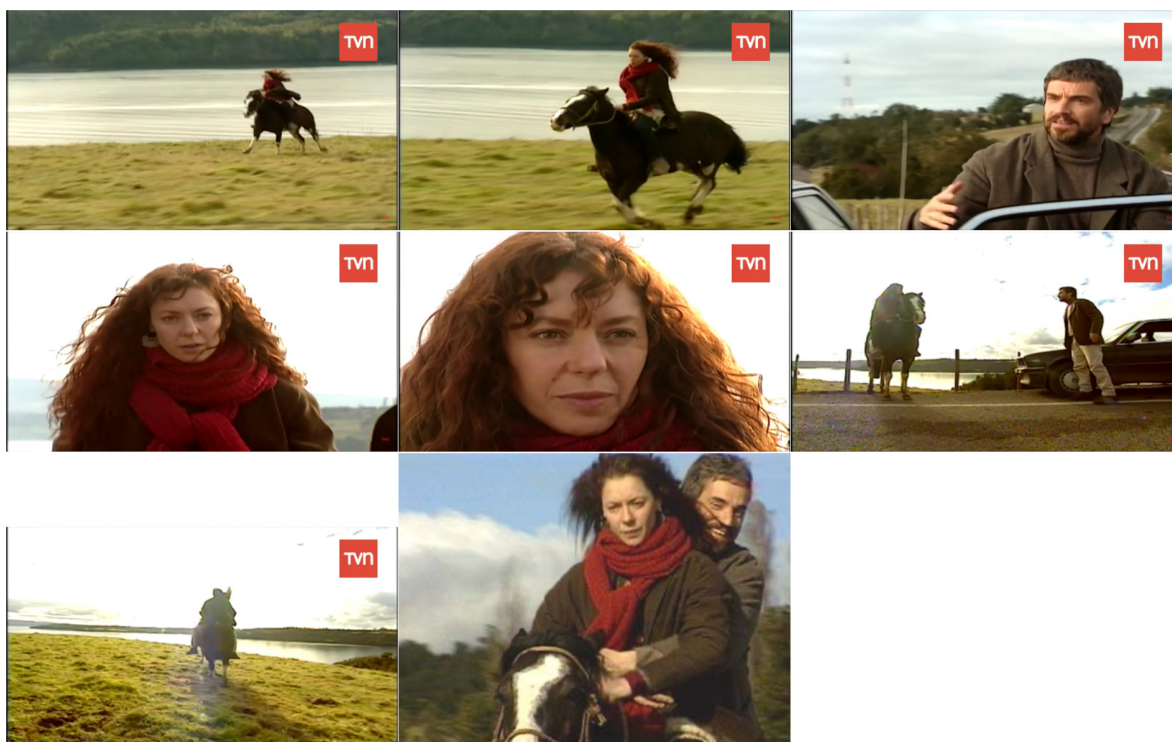
La Fiera: Woman, identity and nation

ABSTRACT: The character of Catalina from the TV soap *La Fiera* initiates a new way of representing Chilean women on open television. This research will analyze the relationship of the protagonist with the change of the idea of national identity about women. For this, the study of the editorial line of the public channel TVN in the return to democracy and the direction of Vicente Sabatini and his team in the development of the soap operas of the time that manage to unify the concepts of the social and identity will be taken into account, taking into account the national context, in addition to television and feminist studies to analyze and establish a relationship between women, identity and nation.

KEYWORDS: woman, soap opera, Vicente Sabatini, TVN, identity.

¹ Profesora de Estado en Filosofía y Magíster en Estudios de la Imagen por la Universidad Alberto Hurtado. Investigadora independiente. Profesora de Filosofía en el Colegio Latinoamericano de Integración. ORCID: 0000-0001-5471-1965. E-mail: arlette.cifuentesm@gmail.com

A nueve años del regreso de la democracia, la tarde del 3 agosto de 1999, luego de 106 exitosos episodios de *La Fiera*, Catalina (Claudia Di Girolamo) cabalga por el campo en un plano amplio, al tiempo que, acompañado de una música tensa, se ve a Martín Echaurren (Francisco Reyes) manejando por la carretera. La cabellera fogosa de Catalina arriba de su caballo combina con el paisaje chilote; los espectadores la miramos desde abajo, como si estuviéramos a pie, y vemos el cielo claro del sur. La cara de Catalina manifiesta seguridad y decisión. Pronto, logra alcanzar el auto de Echaurren, quien va acongojado y quizá molesto. Catalina le grita "¡Echaurren!". Él detiene el auto y le pregunta: "¿Qué pasa?". La Fiera, después de tanto huir del amor, le dice la recordada línea: "Pa' ónde creí que vai vo (...) vo te vení conmigo, ven, vámonos pa' la casa". Martín deja el auto tirado y se sube al caballo de Catalina mientras suena la introducción de *Te conozco*, de Silvio Rodríguez, melodía que se volverá a escuchar en otros finales de teleserie. Catalina cabalga con seguridad con su hombre abrazado a ella; Martín se ve radiante, con una sonrisa, y, mientras van desapareciendo en el horizonte, nos dan la oportunidad de despedirnos de la pareja. Luego, la imagen se congela y aparece la palabra *Fin*.



Imágenes 1-8. "Vo' te vení conmigo", *La Fiera*. (Vicente Sabatini, 1999)

Este final marcó un antes y un después en la historia de las teleseries, ahora es la mujer protagonista quien va en busca de su enamorado, y no al revés, y la forma como se entiende a la mujer en Chile muta hacia nuevos significados. Lo anterior me lleva a indagar en la teleserie *La Fiera* con la finalidad de abordar el cambio que se produce en la mujer protagonista, y que se asimila al contexto nacional, toda vez que los discursos se construyen en torno a la idea de ser mujer en democracia.

La mujer chilena de la democracia es más autónoma y fuerte, se funde con el territorio de Chile y es un engranaje del proyecto que intenta unificar la idea de identidad nacional. Para ello,

el rol de Televisión Nacional de Chile (TVN) es fundamental, porque logra yuxtaponer simbolismos y otorga el espacio y la difusión a un discurso pluralista a través de un producto que trajo consigo altos índices de éxito gracias a la creatividad de Vicente Sabatini y su equipo. De esta forma, la teleserie *La Fiera* es parte de un proyecto mucho mayor que sencillamente entretener al espectador.

TVN y el retorno a la democracia

Chile retornó a la democracia en marzo de 1990, tras un plebiscito que puso fin a la dictadura de Augusto Pinochet e inauguró las primeras votaciones democráticas después de 16 años. Con la llegada a la presidencia de Patricio Aylwin comenzaron a gestarse cambios para recordarnos que éramos libres. Uno de ellos fue la misión Televisión Nacional de Chile, conocida popularmente como TVN, que se encontraba en una crisis financiera tras la intervención militar y enfrentaba el desafío de reconstruirse como canal público luego de haber sido el portavoz oficial del régimen. Para prevenir que esto volviese a ocurrir, en 1992 se reformaron la Ley 19.131 y la Ley 19.132, lo que permitió implementar algunos cambios al Consejo Nacional de Televisión (CNTV) y a TVN. Valerio Fuenzalida indica que al canal se le impuso un “deber ser”, ya que el artículo 3 indica que la misión particular del canal del Estado chileno es que tendrá la obligación especial de exhibir una programación pluralista y objetiva, especialmente en los programas informativos, de debate y de análisis político (2006, p. 119).

En un país quebrado, dividido y dolido, se comprende al pluralismo como parte del sustento de la democracia, como un compromiso de entregar información variada y construir una línea editorial a partir de la diversidad de opiniones. Se recogen, de esta manera, las palabras del discurso que dio el presidente Patricio Aylwin el 12 de marzo de 1990 en el Estadio Nacional:

Es hermosa y múltiple la tarea que tenemos por delante: restablecer un clima de respeto y de confianza en la convivencia entre los chilenos, cualesquiera que sean sus creencias, ideas, actividades o condición social, sean civiles o militares; sí, señores, sí, compatriotas, civiles o militares: ¡Chile es uno solo! ¡Las culpas de personas no pueden comprometer a todos! ¡Tenemos que ser capaces de reconstruir la unidad de la familia chilena! Sean trabajadores o empresarios, obreros o intelectuales; abrir cauces de participación democrática para que todos colaboren en la consecución del bien común; acortar los errores y las heridas del pasado, por esta razón su línea editorial se construye contemplando la diversidad de opiniones existentes en el país (CNTV, 2016).

Para cumplir con estos valores, el canal público se preocupa especialmente de su composición. La ley estipula que el directorio debe estar integrado por siete personas, y que el presidente de la república escoge a quién preside la mesa, además de proponer el resto de los nombres, que deben ser aceptados por el Senado. Pese a que en la misma ley se reconoce a TVN como canal público, se le quita la financiación estatal, por lo que debe competir como el resto de los canales privados, de acuerdo con los valores neoliberales con los que Chile también se estrena en el mundo globalizado.

Como la autofinanciación se logra por medio de la captación de audiencia por la que se debe competir, en la programación del canal primará la entretención más que la información. TVN apuesta por producciones televisivas propias, como el noticiero *24 horas*, el matinal *Buenos Días a Todos*, el programa *Mea Culpa*, entre otros, que ayudaron a TVN, hacia mediados de los noventa, a ser líder en sintonía. Sin embargo, hay un producto que al canal le trae no solo éxito en cuanto audiencia, sino también gastos importantes: las teleseries.

Durante los años noventa se supo hacer de la teleserie un producto que no terminaba únicamente en la pantalla chica, sino que generaba otros productos gracias al marketing. Al respecto, Eduardo Santa Cruz señala que una teleserie como *La Fiera* recibió una inversión de 6 millones de dólares (2003, p. 9), pero que las utilidades provenían de la tanda de comerciales durante su transmisión:

Durante el primer semestre de 1999, el aviso de 30 segundos en TV nacional [TVN] en el horario de transmisión de *La Fiera* tenía un valor de \$2.213.000 (...). En el año 2000 y seguramente debido a que el éxito de *Romané* fue aún mayor que el de las obras del año anterior, TVN efectuó un importante aumento en esos valores. De este modo, los avisos de 30 segundos pasaron a tener un costo de \$4.414.000, a los cuales se les agregaban un 30 % si dicho comercial iba en primer lugar de la tanda de avisos; un 20 % si iba en segundo lugar y un 10 % si lo hacía en el tercero, considerando que cada espacio publicitario puede contener hasta 10 o 12 comerciales (Santa Cruz, 2003, p. 11).

A ello se suma una serie de productos nacidos a partir de las obras televisivas. Una teleserie es, en sí misma, un mercado que comercia con poleras, dulces, álbumes de láminas coleccionables, juegos de azar, casetes y CD con la banda sonora. De hecho, era posible obtener disco de platino y de oro (Santa Cruz, 2003, p. 11) con la recopilación de la banda sonora de la teleserie del momento, que incluía los temas románticos y los bailables. El impacto de la teleserie se debe medir a partir de esta masividad, que la transforma en un concepto de consumo que va más allá de la entretención vespertina y que durante la década de los noventa y principios de los dos mil originó el fenómeno catalogado como “guerra de las teleseries”.

La guerra de las teleseries consistía en que TVN y Televisión de la Universidad Católica (TVUC), los canales que tenían la mayor cobertura de señal en el territorio nacional, competían en el horario vespertino con una propuesta de teleserie que obligaba a la audiencia a tomar una decisión. En este sentido, el marketing durante la promoción fue decisivo. Se transmitían comerciales de la teleserie, notas en el noticiero del canal sobre la producción, se invitaba a las y los protagonistas a estelares, se visitaban los sets de grabación durante el matinal, etc., todo para generar expectativas y, al mismo tiempo, familiarizar a la audiencia con la historia. En la noche del estreno, el noticiero del canal ganador del rating comenzaba indicando la victoria de la producción del área dramática y muchas veces el primer capítulo se reestrenaba en horario *prime*.

En el caso de *La Fiera*, el día del estreno pusieron un contador de cuántas horas faltaban para el primer capítulo que estuvo en pantalla todo el día. Además, el programa *Pase lo que pase*, animado por Felipe Camiroaga y Karen Doggenweiler², realizó su transmisión desde Dalcahue, localidad donde se filmó la teleserie, en vivo y en directo, con sus noteros desplegados por Chiloé. La transmisión contó con el elenco completo caracterizado de sus personajes, hubo música en vivo a cargo de Adrián y los Dados Negros y Javiera Parra, quien cantaba el *opening El Albertío*, canción reversionada de Violeta Parra. Este método se repitió con producciones venideras que posteriormente integraron un *backstage* a la medianoche de las teleseries *El circo de las Montini* y *Pampa Ilusión*.

² Felipe Camiroaga (1966-2011) fue un animador y comunicador de gran renombre durante la década de los noventa y la primera década del dos mil. Este ícono de la televisión chilena llegó a animar el Festival de la Canción de Viña del Mar en 2009 y 2010, cuando se consolidó como animador. El 2 de septiembre muere trágicamente. Su despedida a las afueras del canal público y en las calles de Santiago fue multitudinaria y mediática.

Karen Doggenweiler es una periodista y animadora chilena, y un ícono del canal público TVN. Ha animado variados programas de tele-realidad, como *Mamá a los 15*, y espacios misceláneos como *Pase lo que pase* y *Buenos Días a Todos*, todos con gran audiencia y alcance. Además, ha suspendido su carrera en reiteradas ocasiones para acompañar las campañas presidenciales de Marco Enríquez-Ominami, su marido.

Es probable que lo descrito anteriormente, además de los componentes propios de la producción en sí, como la historia, el elenco, la dirección, etc., facilitaron que TVN fuera líder en sintonía en la mayoría de las teleseries del primer semestre que estaban a cargo del equipo dirigido por Vicente Sabatini. El éxito de la teleserie genera, dado su alcance, efectos comunicacionales y culturales, además de los económicos para el canal, cuya importancia no puede pasar desapercibida. Eduardo Santa Cruz señala:

No olvidemos que el capítulo final de *Romané* se estima que fue visto por alrededor de siete millones de personas, a lo largo del territorio nacional. Si bien hay programas cuyo rating promedio ha llegado incluso a los 40 puntos o más, se trata de programas que se emiten por ciclos y una vez a la semana. La telenovela está cotidianamente en el aire durante, al menos, diez meses, considerando que en los meses de verano se ofrecen repeticiones (2003, pp. 15-16).

La cita anterior, aparte de dar cuenta de la importancia en términos de audiencias potenciales de una teleserie, entrega luces de la relevancia que tiene como producto para la organización de la programación. Cada teleserie tiene alrededor de 110 capítulos y abarca temporalmente cinco meses, es decir, con dos teleseries tienen casi el año completo programado en horario vespertino. Es más, del éxito de audiencia en este formato depende en gran medida el rating del noticiero del canal, porque el público rara vez se cambia de estación televisiva e, incluso, el traspaso llega a los programas de horario *prime*, lo que justifica los grandes esfuerzos en su promoción, previos a la emisión de la teleserie del momento (Santa Cruz, 2003, p.11). La teleserie fideliza al público, que establece un compromiso con el canal que eligió.

La línea editorial de Vicente Sabatini y su equipo

Uno de los responsables del éxito de captación de audiencias fueron las producciones dirigidas y creadas por Vicente Sabatini y su equipo durante el primer semestre de cada año. A lo largo de la década de los noventa la línea editorial promovida por TVN se veía reflejada en las obras melodramáticas del director, que tenía el sello característico de grabar en exteriores no solo santiaguinos, sino de distintas localidades de Chile, como Isla de Pascua, Chiloé, Mejillones, la pampa chilena, San Antonio, entre otras. La construcción de mundos era un intento de reflejar la localidad o el submundo que se buscaba representar y tomaba componentes sociales de nuestro país. El elenco era reconocido en el mundo actoral nacional tanto en televisión como en el teatro, y hay quienes señalan incluso que operaba como una compañía teatral³.

El equipo dirigido por Sabatini da la posibilidad de ingresar a universos que parecieran estar cerrados para quienes no pertenecemos a ellos. Fue posible comprender, por ejemplo, los problemas medioambientales suscitados por la llegada de una forestal a un pueblo del sur de Chile en *Oro Verde* (1997), o el desarrollo de una lucha por una vivienda digna en una toma de terreno en *Puertas Adentro* (2003), e incluso en términos históricos, la teleaudiencia se pudo sumergir en la lucha obrera de las salitreras de principios del siglo XX en *Pampa Ilusión* (2001).

El sello del equipo dirigido por Sabatini contiene lo social, aborda problemáticas contemporáneas por medio de sus personajes. Las producciones eran precedidas, por esta razón, de un trabajo cuidadoso; los guionistas se iban varios meses antes a los lugares donde se iban a

³ A partir de una anécdota sobre *Pampa Ilusión* que cuenta Pablo Ávila, productor del equipo de Sabatini, en un clip para el programa *No culpes a la noche* de TVN, Francisco Reyes señala: "Una de las cosas maravillosas de esa época es que realmente yo sentí que se formó una especie de compañía de teleserie, como compañía de teatro, alucinante, con un grupo de actores que era impresionantemente fuerte y los técnicos, todo el mundo aperrando". Recuperado de www.youtube.com/watch?v=IAhQWEjra0Q&list=PL4sIsUkNem98A4jp_m9PrjAs-GXNE-6dTq&index=6&ab_channel=TVN

trabajar estas historias para empaparse de los conflictos y personajes locales, y luego poder plasmarlos en sus guiones (Reyes, en Gutiérrez y Rodríguez, 2021, p. 83), como una manera de que la recreación fuera más realista. Al mismo tiempo, el elenco también visitaba la localidad y generaba un lazo con las personas del territorio donde estaban grabando. Para Sabatini el lugar es fundamental: tienen que estar los oficios, las creencias, los sueños, la manera como ve la vida la gente de las localidades donde se ambienta la historia (Gutiérrez y Rodríguez, 2021, p. 58).

De esta forma, se construye una relación estrecha con la localidad que se transmite en la pantalla, que vuelca la mirada hacia el interior del país, de modo que la relación con la geografía es fundamental en términos de construcción de identidad, teniendo en cuenta que responde a la pregunta “¿de dónde venimos?” de manera más concreta (Santa Cruz, 2003, p. 69). La tierra es tangible, habitable, reconocible y recorrible. Conocer el país y su diversidad geográfica se conjuga con la idea de pluralismo y las diversas formas de reconocerse como “chileno” o “chilena” en un mismo territorio. En este sentido, mirar hacia el interior es indagar en las diferentes culturas y submundos que lo habitan. La teleserie, entonces, no es solo una ventana para conocer de lo que fuimos privados, sino también una forma de percibir una parte de la identidad nacional.

Es posible comprender la idea de nación desde el punto de vista de Benedict Anderson, quien señala que la nación es una comunidad políticamente imaginada como inherentemente (Anderson, 1993, p. 23). A esta definición agrega que es en sí imaginada porque ni siquiera la nación más pequeña podrá conocer a la totalidad de sus compatriotas (Anderson, 1993, p. 23). En este sentido, la nación es una construcción cultural a partir de diversos elementos que van construyendo tanto la idea de nación como la identidad nacional, pues, pese a que no conocemos a todos los habitantes del territorio, viven de cierta forma en nuestra mente.

Ver una teleserie chilena del equipo dirigido por Vicente Sabatini ayuda a inmiscuirse en lenguajes, trabajos, costumbres, localidades y problemas contingentes de un Chile durante el retorno a la democracia, que a su vez se abría al mercado global, fundido con las imágenes de exteriores que son los espacios donde sucede y se desenvuelve la vida. Así, esa comunidad imaginada de las diversas partes del país comienza a tener visibilidad y es posible reafirmar su existencia, aunque sea desde la ficción.

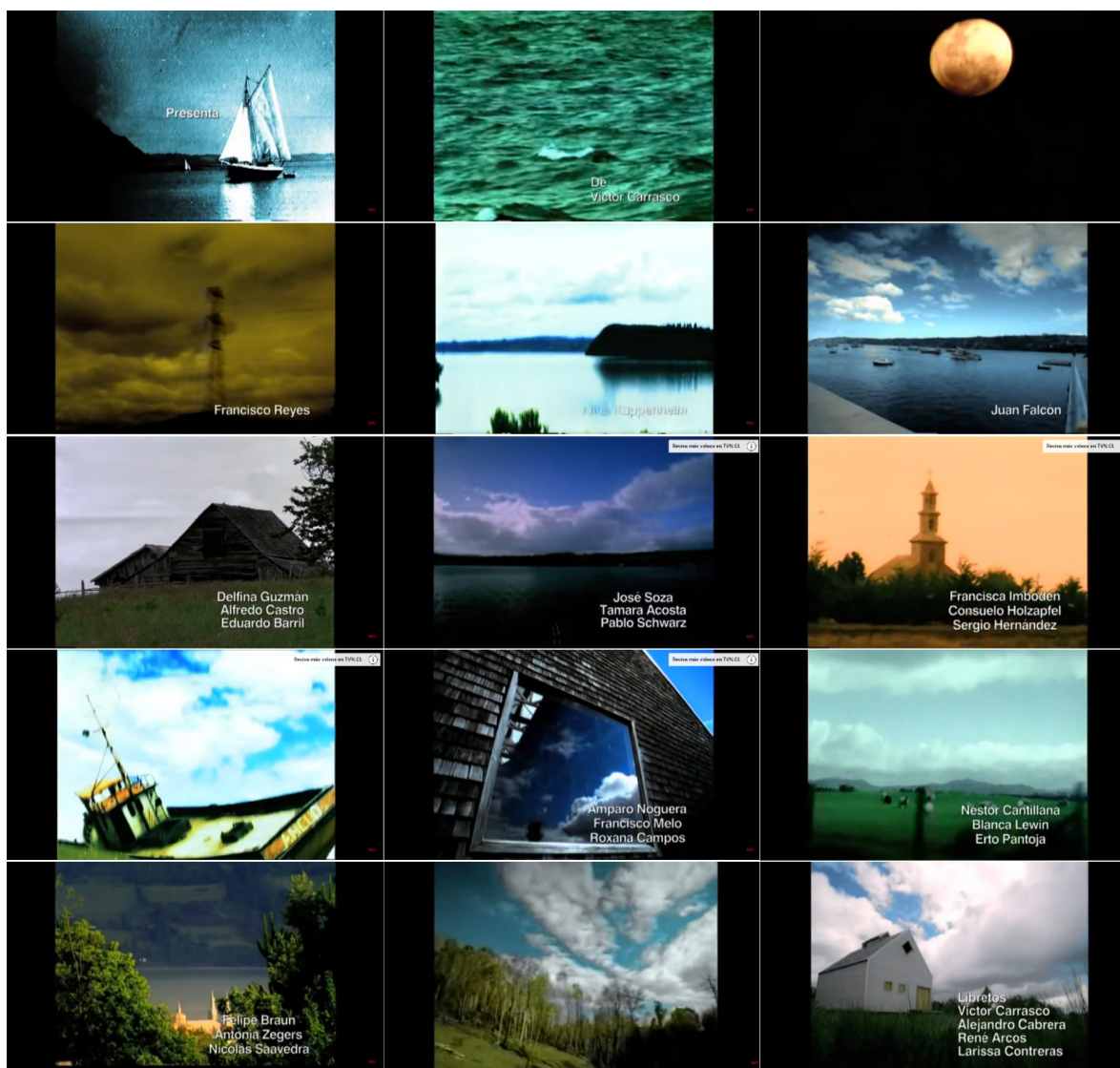
Este sello editorial del equipo dirigido por Sabatini puede tener estrecha relación con su compromiso político de juventud, ya que participó activamente en la Unidad Popular del gobierno de Allende. Sin embargo, él asume que es una especie de obsesión personal el hecho de mostrar todos los rincones posibles del país:

Tenía que ver con recorrer este país, que estuvo prohibido durante diecisiete años. Un país que no fue filmado no fue visto, no fue conocido, y es en un momento en que, no como hoy día, porque la gente tiene acceso, la gente está muy interconectada y, por lo tanto, acceder a regiones, como, ponte tú, conocer Isla de Pascua a través del viaje de una teleserie es algo que en ese momento era realmente abrir una ventana. Más que conocer los distintos lugares del país, era conocer las distintas almas⁴.

En este sentido, mirar hacia el interior es una manera de unificar los diversos aspectos culturales con lo geográfico, lo que va reafirmando la construcción de la comunidad imaginaria llamada Chile. A esto se agregan los avances tecnológicos e industriales propios de un país en

⁴ De esto conversó en una entrevista en el programa *Algo Personal*, conducido por Juan Carlos Valdivia en 2015. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=hCk-Lg8_Poc&list=PL4sIsUkNem98A4jp_m9PrjAsGXNE-6dTq&index=3&ab_channel=AlgoPersonal

desarrollo que quiere ser parte del mundo globalizado. Por ejemplo, en *La Fiera* se representan la mística y la tradición chilota⁵ a través de ciertos personajes, sobre todo de quienes trabajan en el mercado. A su vez, hay un paralelo con las discusiones de la industria salmonera, las costumbres de los nuevos ricos, representado por el Chamorro (Luis Alarcón); lo aspiracional, representado por Magdalena, “la Joyita” (Aline Kuppenheim), y la idea de progreso y modernización por medio de Dj Katia (Tamara Acosta), quien lleva la música tecno a la isla, lo que genera escándalo entre los lugareños.



Imágenes 9-23. Imágenes de Chiloé, *La Fiera*. (Vicente Sabatini, 1999)

Una de las maneras de establecer una relación con el territorio es por medio de la apertura de las teleseries. En *La Fiera*, la introducción tiene un tratamiento de la imagen en tonalidades frías, emulando el clima del sur de Chile, relacionado con la lluvia, el frío y la humedad del archipiélago

⁵ Chiloé es un archipiélago ubicado al sur de Chile, conocido por su gastronomía, tradiciones y mitos y leyendas propios de la localidad.

de Chiloé. El collage de imágenes en movimiento se construye a partir de primerísimos planos de la tierra, el cielo y algunas otras imágenes panorámicas representativas de la zona, junto a algunas imágenes fijas del mar, de casas chilotas, además de algunos personajes de la teleserie que miran o posan para la cámara. En medio de esta presentación, se ven algunas tomas en movimiento de un cuerpo de mujer desnuda que corre embarrada mientras llueve, hasta que termina el video y la vemos desde abajo, erguida, soltando un pedazo de tierra que culmina con una imagen digital de tejuelas chilotas en colores maderosos y con la leyenda *La Fiera*.

Las tomas donde salen partes del cuerpo desnudo de mujer son desenfocadas y con leves momentos de claridad, y otorgan la experiencia de que estamos siguiendo a algo/alguien. Al estar combinados con el barro y la lluvia, traen en cierta medida a colación el misticismo asociado a Chiloé, tierra que tiene sus propios mitos y leyendas. En este caso, se puede asociar a la Pincoya, una criatura de forma humana, encarnación de la fertilidad del mar y las playas (Pérez, 2004, p. 14), porque también es definida como una especie de ninfa cuando está en la tierra. Desde la entrada, como espectadores, somos situados en el ambiente donde la historia será contada, no hay información sobre la trama ni sobre quiénes serán los protagonistas, más allá del título y de algunos personajes que aparecen a lo largo de la presentación.

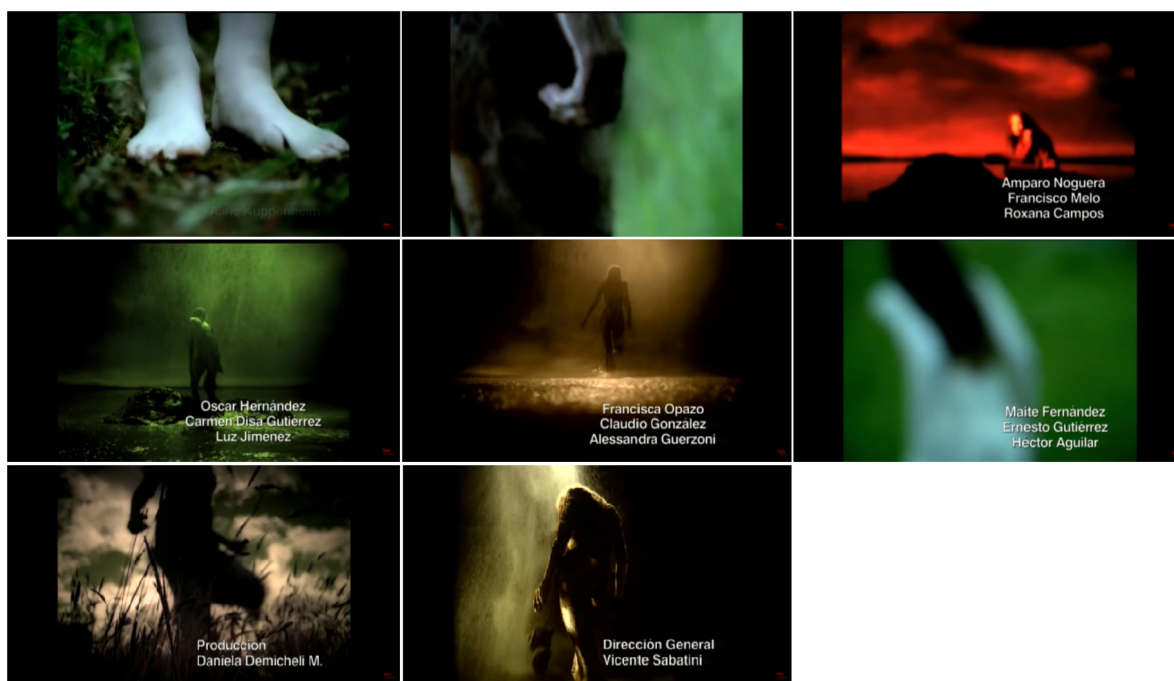
Esta forma de insertar a los espectadores en un territorio que es parte del país, pero al que quizá nunca han visitado, es una manera de reafirmar el discurso de pluralismo de TVN, que se llama a sí mismo “el canal de todos los chilenos” y, así, también genera la conexión con la mirada interna de esta comunidad imaginaria que construye una identidad para todos los habitantes de este largo, delgado y diverso territorio.

Mujer, Chile y melodrama

Sin embargo, Lucía Guerra, en *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la teoría feminista* (2007), señala que es la mujer quien sostiene el soporte simbólico de la nación (p. 112). A su vez, Ana López, en *Hollywood, nuestra América y los latinos* (2012), sugiere que en las teleseries la identidad nacional se construye gracias al melodrama, el que además siempre atiende al tema de la identidad individual (de género) dentro de la cultura patriarcal (p. 89).

Respecto de la idea de lo que es la mujer chilena, durante la década de los noventa en Chile se avanzó en políticas públicas y se insertaron nuevas discusiones en la palestra pública sobre la supuesta definición de ser mujer en el país. Por un lado, se creó el Servicio Nacional de la Mujer, con la finalidad de rescatar las demandas de organizaciones feministas que contribuyeron al retorno de la democracia, y que además recoge los estándares internacionales en materia de derechos humanos, que ahora, al ser parte del mundo globalizado, debía tener en cuenta. Por otro lado, la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer de Beijing de 1995 fue una oportunidad para incorporar nuevos conceptos, aceptar diferencias en relación con el signo mujer, y con el lugar y rol de las mujeres en lo público y en lo privado (Olea, Grau y Pérez, 2000, p. 3).

Ese mismo año se inauguró en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile un postítulo en Estudios de Género, el primero del país. Nelly Richard cataloga esta coincidencia como “loca”, porque permitió que los conceptos de “familia”, “género”, “feminismo”, “mujer” y “diferencia” comenzarán a recibir controversiales acentuaciones ideológicas, sociales, que fueran tironeados entre las fuerzas del tradicionalismo moral, del mercado de la diversidad y del pluralismo crítico (Richard, 2001, p. 194), en contraposición a la idea de la mujer conservadora y ligada a los trabajos de cuidado y a la sumisión ante el marido, que se había promovido durante la dictadura y bajo el mando de Lucía Hiriart y al alero de CEMA Chile y la Secretaría Nacional de la Mujer.



Imágenes 24-31. Cuerpo mujer desnuda, *La Fiera*. (Vicente Sabatini, 1999)

Estos tres hitos generan una búsqueda respecto de lo que es la nueva mujer del retorno a la democracia. ¿Seguirían siendo las “mamitas” de Chile?, ¿qué elementos de la globalización incorporarían para sí? En este sentido, la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer de Beijing amplió la discusión por medio de la participación de tres mil mujeres representantes a través de 15 encuentros:

Los temas trabajados en el documento fueron tanto relativos a la vida cotidiana, a los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres, la salud, la violencia, los medios de comunicación y la cultura, como a sus relaciones con la democracia, la participación en los poderes públicos; la constitución de la ciudadanía de las mujeres y la actualidad del movimiento social de mujeres (entre otros) (Olea, Grau y Pérez, 2000, p. 15).

Esta discusión, que tuvo opiniones cruzadas sobre el rol de la mujer, tuvo también un impacto en la forma de contar historias en torno a nosotras. A partir de ella, el enfoque de desarrollo de personajes en las teleseries se centrará en el quiebre de los paradigmas vinculados a su comportamiento. De esta forma aparece, por medio de los protagónicos de Claudia Di Girolamo entre 1999 y 2002, una mujer mayor de 30 años, independiente, que escoge su destino y que va en busca de su deseo. A diferencia de las teleseries de Vicente Sabatini y su equipo de años anteriores, donde la protagonista era una mujer de veintitantos que esperaba encontrar el amor desde una postura receptiva, sumisa y abatida constantemente por los pesares que le rodeaban.

El modelo melodramático chileno

Como el melodrama también atiende la identidad individual respecto de la construcción de género (López, 2012, p. 89), es importante indagar en cómo lo hace y cuáles son sus características. El modelo melodramático chileno es una construcción mixta que rescata elementos del modelo clásico y del brasileño.

Según la definición de Martín-Barbero, el melodrama gira en torno a cuatro sentimientos básicos que corresponden a cuatro situaciones que viven cuatro tipos de personajes. De esta manera, el miedo, el entusiasmo, la lástima y la risa responden a situaciones terribles, tiernas, burlescas y excitantes que experimentan traidores, justicieros, víctimas y bobos. Esta estructura revela en el melodrama una pretensión tal de intensidad que no puede lograrse si no es a costa de la complejidad (Martín-Barbero, 1992, pp. 45-46). Valerio Fuenzalida distingue dos posibles definiciones del concepto; una señala que el melodrama es un relato que representa problemas de personas comunes y corrientes (2011, p. 27) y, por otro lado, está la idea de que el melodrama es una narración que busca hacer llorar al público.

En este sentido, es posible establecer que el melodrama realiza o trabaja con la emocionalidad de los espectadores al tratar dilemas o problemas suficientemente cercanos a la realidad cotidiana como para que el público pueda fantasear en la ficcionalidad. Desde esta perspectiva, el melodrama no es un género simple, dado que también en la cotidianidad hay que contemplar el contexto en el que se da y las plataformas en las que se muestra. Finalmente, el melodrama se configura como articulador del imaginario nacional (Martins, 2018, p. 135).

En este caso, la telenovela no es más que la actualización del melodrama (Mazziotti, 2006, p. 14), porque dialoga de manera local y a la vez internacionalmente, cuando logra trascender las fronteras y ser vista y disfrutada tal como fue hecha o adaptada al nuevo contexto cultural. La teleserie extiende el melodrama en mayor cantidad de horas respecto de una película. Gracias a su división en varios episodios, la historia se ve en detalle y deja enigmas cotidianos con la pregunta: "¿Qué va a pasar mañana?". Al finalizar el capítulo del día, la mayoría de las producciones incluye un segmento con "escenas del próximo capítulo", una manera de fidelizar al público, que queda con la duda de cómo continuará la historia, pero puede conjeturar su avance por medio de esos pequeños momentos que verá el día siguiente. Sin embargo, uno de los elementos más importantes del melodrama y la teleserie es que tienen un capítulo final que le dan un cierre definitivo. Este cierre es la condición que permite que una obra determinada pueda ser seguida por otra igualmente diferenciada, con otro autor y otro elenco (Santa Cruz, 2003, p. 19), ya que deja al espectador de cierta manera entrenado para seguir historias de largo aliento.

Un elemento constitutivo del melodrama y de la teleserie es que aborda una historia de amor protagonizada por una pareja heterosexual, pero su unión no es sencilla, sino que deben superar una serie de pruebas u obstáculos para lograr estar juntos. "Debe ser fuerte a la pertenencia social y los lazos de sangre, a la distancia, a las desgracias más terribles que puedan imaginarse" (Mazziotti, 2006, p. 22). La teleserie termina con la boda, con la pareja amada uniéndose, reencontrándose con un beso; ignoramos lo que viene después, no nos importa cómo se las van a arreglar, si podrán limar sus evidentes diferencias de carácter, de clase, etc., porque el amor todo lo puede y si el destino insistió en unirlos es porque no pueden separarse, ya lo intentaron y aquí están de nuevo.

Otro elemento fundamental es el final feliz, en el desenlace gana el bien y el mal se castiga. El melodrama tiene un componente moral, es un premio no solo para los protagonistas, sino también para el público, que vivió minuto a minuto todas las venturas y desventuras. Porque no se acompaña una telenovela todos los días, durante meses, para que la pareja no termine unida, iniciando un camino de felicidad, o que los malvados no reciban el castigo que merecen (Mazziotti, 2006, p. 23).

En el caso de *La Fiera*, Magdalena, "la Joyita" (Aline Kuppenheim), es castigada por querer continuar su plan de ser la viuda negra, por casarse con hombres mayores por dinero que luego mueren misteriosamente. Pero esto llega a su fin luego de que se casa con Chamorro (Luis Alarcón), el

padre de Catalina (Claudia Di Girolamo), porque su plan es descubierto y huye, pero contacta a Marcos (Juan Falcón), el único hijo varón de Chamorro, con quien tuvo una intermitente y tortuosa relación paralela. En vez de un encuentro de arrepentimiento y amoroso, él la retiene mientras llega la policía para llevársela detenida. De esta manera, todos los problemas causados por esta criminal llegan a su consumación. Este final brinda al telespectador la satisfacción de que el mal nunca gana y de que el actuar moralmente bien tiene sus recompensas, hechos que en la vida real no siempre ocurren de tal forma, por lo que el melodrama y la teleserie otorgan la justicia en la ficción, la que muchas veces no nos podemos permitir en la realidad.

Los componentes recién descritos son algunos de los que caracterizan al melodrama clásico. Otros modelos desarrollados en Latinoamérica son el mexicano, el colombiano, el venezolano y el brasileño, además del chileno.

Según Nora Mazziotti, el modelo melodramático mexicano tiene componentes del modelo melodramático clásico (2006, p. 32). Ana López agrega que en la teleserie mexicana las historias se mueven en torno a tres ejes: la religión, el nacionalismo y la modernización, además de centrarse en temas de identidad individual (2012, p. 89). Cabe señalar que existe un peso moralista en estas producciones, que se van construyendo a partir de arquetipos establecidos como la madre, la esposa, la mala, la inocente, etc. El o la protagonista tiene que pasar por un calvario antes de llegar a ser feliz; en palabras de Mazziotti, la redención solo se alcanza a través del sufrimiento (2006, p. 32).

En cambio, el modelo venezolano es conocido por ser más rosa, por contar historias de romance con mujeres protagonistas, abatidas por el desamor y las circunstancias de la vida. Se desarrolla el guion tipo *Cenicienta* y se pinta a heroínas débiles y sufridas (Mazziotti, 2006, p. 43). Este modelo fue pionero en abrirse internacionalmente, al punto de que llegó a algunos países de Europa. Sin embargo, dadas las crisis políticas que ha vivido Venezuela, la industria quedó suspendida y no ha vuelto a ser como en las décadas de los ochenta y noventa.

Según la autora, los rasgos característicos del modelo colombiano son la sensualidad y el humor. "Tiene una energía rebotante, mucha picardía, un ritmo contagioso" (Mazziotti, 2006, p. 39), y mantiene algunos componentes clásicos, como el enfrentamiento entre el bien y el mal. La modernidad se lo entrega la caracterización de sus personajes y la desprolijidad a la hora de combinar elementos como la musicalización y los colores. La caricaturización es importante para reconocer a los personajes, que si bien puede tender a ser exagerada, ayuda con la cuota de humor e ironía.

Mazziotti describe al modelo brasileño como uno moderno, ágil y colorido, con un gran cuidado de lo visual y del ritmo (Mazziotti, 2006, p. 35). A diferencia del modelo mexicano, este es un poco más permisivo moralmente. Además, tiene un componente más realista, gracias a "escritores que habían incursionado en el teatro y en el cine, con la preocupación de retratar crítica, pero fielmente la realidad" (Santa Cruz, 2003, p. 29). Visualmente se suman otros componentes como las tonalidades, la luz, la música, y el uso de la tecnología al alcance para realizar efectos y ampliar la narración en función del relato, provocando un sentido de cercanía con la realidad.

En Chile se toma el modelo coral extraído del modelo brasileño, en el que "el protagonismo no está únicamente en la pareja, sino que todos los personajes tienen historia (...). A veces esas historias se desenvuelven en forma paralela a la principal" (Mazziotti, 2006, p. 37). De esta manera, la teleserie aumenta su rango de representación e involucra a las y los televidentes en la historia, que tiene, a su vez, una multiplicidad de historias que juegan entre sí, alrededor de las y los protagonistas.

En *La Fiera* se encuentra a la gente del mercado, a los restauradores de la iglesia, a la familia Chamorro, a los santiaguinos en Dalcahue, la historia de Ernesto (Alfredo Castro) y Rosita (Amparo Noguera), entre otros ingredientes que le dan más sabor al desarrollo de la historia.

La teleserie del modelo brasileño, al igual que en Chile, impone una agenda. Se discute en la televisión, en la radio, en los periódicos, en la calle. Más que una simple historia de amor, es un compuesto proveniente del marketing.

La teleserie chilena se construye, entonces, a partir de un modelo híbrido que combina el modelo brasileño con el clásico (cuya mayor representación se encuentra en el modelo mexicano). Se observan elementos moralistas, como el enfrentamiento entre buenos y malos, donde los buenos siempre terminan felices y los malos pagan. O bien, esta dicotomía se expresa en el componente de *via crucis* para solo al final alcanzar la gloria. Según Santa Cruz, se trata de un producto único, creado para la sociedad chilena, es decir, con una mirada hacia el interior (2003, pp. 10-11), que las teleseries de TVN lograron llevar a las pantallas de casi todo el territorio nacional.

Melodrama y mujer

Desde la perspectiva de Ana López, el melodrama construye identidades cruzando tres temas clave: la religión, el nacionalismo y la modernización (López, 2012, p. 89). Si bien la autora lo analiza desde la perspectiva del melodrama mexicano, también se observa en el chileno. El cristianismo entrega la cuota de moralidad, la división de buenos y malos, el premio a los que sufren y el pago de los pecadores. En el caso de las mujeres es más patente, pues los estereotipos con que se construye a los personajes femeninos son heredados del cristianismo.

En un análisis más actual realizado por el CNTV en un coloquio virtual, Claudia Alarcón recalcó otro tipo de representación estereotípica de las mujeres: la figura de la “fraternal” y la “amazona” (2019, p. 31). En ellas se expresa la tendencia a construir un imaginario ficcional a partir de una oposición entre la buena y la mala, estableciendo una diferencia sobre la base de la contraposición entre la pasividad y actividad. Las mujeres pasivas tienden a ser las protagonistas que atraviesan el calvario y son premiadas al final de la historia. Las antagonistas, en cambio, son mujeres activas que van tras su deseo, manipulando y creando artimañas, generalmente orientadas a separar a la pareja protagonista o a ascender socialmente.

Estas construcciones parecen indicar que el mejor lugar para una mujer es la pasividad y no el deseo, pues la puede transformar en una “mala mujer”, con lo que se cae en el lugar común de la sumisión, según el cual está hecha para ser admirada por su belleza. Ambas recuerdan a la división entre la pura/impura, la Virgen/Eva. La amazona que nombra Alarcón es perseguida y se intenta castigar y doblegar, como si fuera un cordero perdido que tiene la posibilidad de volver al rebaño.

Uno de los personajes clásicos del melodrama es Doña Bárbara, que partió como novela en 1929 y ha tenido variadas adaptaciones tanto cinematográficas, como televisivas⁶. Doña Bárbara es “símbolo de naturaleza indómita, es devoradora de hombres, bruja y marimacho” (Guerra, 2007, p. 37), pero esa rudeza se origina tras ser violada por un grupo de hombres cuando era joven. Estas características se contraponen a las de su hija Marisela, que será su rival en el amor y

⁶ Una de las últimas se realizó en 2008 y fue una producción internacional (otro fenómeno relevante de la teleserie latinoamericana que tiene variados estudios).

a quien no dudará en hacerle la vida imposible. El imaginario de Doña Bárbara responde a lo que no debiera ser una mujer, poniendo en tensión la supuesta importancia o deber de la familia y de la maternidad. Ana López señala que esto sucede porque, al rechazar los accesorios superficiales de la familia patriarcal⁷, lo hacen solo para reinscribir con mayor fuerza la necesidad de tener una familia "normal" (2012, p. 98), porque finalmente ser mujer contiene en la mirada masculina el deber ser de la maternidad y el cuidado de la familia.

Las tramas centrales de las historias de las mujeres giran en torno a los hombres, por ende, se reafirma la idea de que las mujeres tienen la capacidad de trascender a través del otro, y no por sí mismas. Su única salvación es el amor del hombre, que le otorgará la posibilidad de cumplir la que pareciera ser su única misión: ser madre y esposa. Desde esta perspectiva, las mujeres protagonistas, donde ponemos los ojos como espectadores, no controlan lo que les ocurre en el desarrollo de su historia y es posible que incluso no tengan agencia sobre las decisiones que se van tomando alrededor de ellas, de ahí que atraviesen un calvario tras otro.

Laura Mulvey, al describir la mirada masculina sobre la construcción de ficción cinematográfica, indica que la escisión entre espectáculo y narración propicia al hombre como parte activa que despliega la trama, como quien hace que las cosas sucedan (2001, p. 371). En este sentido, se impone una división de género clásico, donde los hombres son los que deciden y las mujeres obedecen al destino que les es impuesto⁸, lo que deriva en la pérdida de la identidad y la aniquilación del deseo (Guerra, 2007, p. 39). Por esta razón, una mujer deseosa es construida como peligrosa y sin moral alguna.

La construcción de la forma como percibimos la feminidad y a las mujeres se vincula con el concepto de *male gaze* planteado por Laura Mulvey:

La mirada determinante del varón proyecta su fantasía sobre la figura femenina, a la que talla a su medida y conveniencia. En su tradicional papel de objeto y de exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan "para-ser-miradabilidad" (2001, p. 370).

La telenovela, o teleserie, como producto televisivo ha sido creada en su mayoría por hombres. En este caso, el grupo creador principal está compuesto por Vicente Sabatini como director, Víctor Carrasco como guionista y Pablo Ávila como productor, quienes, más allá de sus intenciones de hacer una historia diferente y construir una nueva forma de protagonismo para las mujeres en el caso de *La Fiera*, terminan de todas formas cayendo en el lugar común en que no son las mujeres las que cuentan, narran o construyen sus propias historias, sino que están condicionadas por la mirada masculina, por ende, las mujeres no cuentan las historias, sino que solo aparecen en ellas bajo las condiciones que impone la mirada masculina. Tal como señala John Berger en *Modos de ver* en relación con la forma en que han sido representadas las mujeres en las artes visuales, "los hombres actúan y las mujeres aparecen, los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación que las mujeres tienen consigo mismas" (Berger, 2001, p. 47). Por esta razón, el cómo aparecen o son mostradas las mujeres tiene un efecto en cómo se construye la feminidad en los medios de comunicación,

⁷ Doña Bárbara es soltera y tiene diversos amantes; además, es una mujer poderosa que posee tierras y es déspota con sus trabajadores.

⁸ "Al ser el hombre el poseedor de la palabra es él quien asigna una identidad a la mujer a través de un imaginario en el cual el sujeto masculino transfiere sus temores, sus aspiraciones y sus vivencias de lo divino. La mujer imaginada por un hombre dentro de la antítesis de lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo perverso, constituyen, así, una matriz de signos que arrancan de esa otra matriz que la fijó en la función primaria de la maternidad" (Guerra, 2007, p. 16).

que profundizan en los modelos que la televisión muestra, dada su característica socializadora de contenidos⁹ que ofrece una ventana a la transmisión de discursos que contienen violencia simbólica, lo que refuerza los roles de género. Desde esta perspectiva, cabe indagar en *La Fiera*, una producción hecha por hombres, pero que, de todas formas, intenta modificar la representación de la mujer recogiendo las licencias que trae el cambio democrático, pero también del mercado, porque es necesario recordar y recalcar que se trasmite por las pantallas del canal oficial del gobierno de turno, por lo que la transmisión de los valores y/o actitudes tiene estrecha relación con los discursos oficiales.

Las teleseries son un objeto de consumo que trae consigo, más allá de la entretención, una finalidad mercantil. Para ello, debe estar al día con las ideas y discursos que circulan y saber integrar las nuevas identidades que la globalización promueve haciéndolas locales para, así, lograr que las y los televidentes se identifiquen. En este sentido, la fórmula de ocupar la geografía como recurso visual, además de personajes con características del lugar, resultó beneficiosa al menos por un tiempo.

La Fiera: Identidad y nación

Dentro del melodrama, las mujeres no solo representan la dicotomía bueno/malo vinculada a los valores cristianos, sino también los valores nacionales y la modernidad. Lo nacional se puede ver representado por medio de simbolismos nacionales como costumbres, bailes, comidas o el mismo lenguaje. Desde la perspectiva de Lucía Guerra, las mujeres refuerzan la identidad nacional por medio de la representación de los comportamientos esperados de ellas, por eso, cualquier desvío del camino puede generar una crisis de identidad como nación (Guerra, 2007, p. 112).

Por este mismo motivo, la protagonista ha de representar aquello que se considera bueno. En Chile, la patrona de la patria es la Virgen del Carmen. Esta idea de patrona remite a que lo femenino también da a luz la nación y la protege desde una perspectiva maternal y cándida. "Una madre como guardiana natural de los valores sagrados de la Nación fue oficialmente levantada en representación patriótica de la vida" (Richard, 2001, p. 194). En este sentido, la idea de nación también queda ligada a lo sagrado. Por ende, la mujer de la ficción melodramática posee un halo de divinidad que refuerza la idea de la castidad, pureza y sacrificio, a la vez que se le pide que suprima su deseo y sexualidad con la finalidad de construir una figura sumisa.

Cada nación tiene también sus leyendas y su cosmología, y las mujeres, como portadoras simbólicas, son las encargadas de representarlas. Por un lado, la fusión de los cuerpos de las mujeres con el paisaje chileno en las teleseries del equipo de Sabatini impulsa el misticismo para conectar con el lado oculto de lo que significa ser mujer, porque a las mujeres también se les adjudica el misterio como adjetivo y característica.

Catalina Chamorro es llamada "la Fiera" por su mal carácter, asociado también a la figura de la fierecilla domada, obra shakespeariana que inspira la historia. Sin embargo, al llamarla "la Fiera", se la asocia también a la *fiura*, que viste siempre de colorado y usa larga la cabellera (Plath, 2008, p. 334), La *fiura* se muestra como bella y luego, cuando atrapa a los hombres, se muestra fea. Según la tradición chilota también se les llama *fiura* a las mujeres feas.

⁹ "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 la realidad" (CNTV, 2019, p. 8).



Imagen 32. Catalina (Claudia Di Girolamo). Foto promocional. *La Fiera*. (Vicente Sabatini, 1999)

Catalina usa el pelo largo, rojizo, frondoso y rizado; su vestimenta siempre es de colores terrosos cálidos y en ocasiones con un poco de verde, tonalidades que hacen referencia a *la fiura*. Además, cuando se la describe se resalta su belleza, pero también su mal carácter, lo que la transforma en la Fiera. Los tonos seleccionados para su indumentaria son una forma de representar las tierras sureñas, lo que provoca que se funda con el paisaje a partir de su ropa. En la imagen de Catalina y Echaurren a caballo, el chaleco café de ella se confunde con la tonalidad del animal, y su bufanda y su cabellera traen a la memoria a *la fiura* que atrapa a los hombres. Ella es quien lo lleva, pero, a la vez, hay una resignificación a través del relato, porque Echaurren va feliz, abrazado a su espalda; ya la conoce, sabe a qué se enfrenta, él ama a *la fiura/fiera* por lo que es.

El apelativo de *fiera* proviene de *La fierecilla domada* de Shakespeare, cuyo personaje lleva el mismo nombre y tiene actitudes similares a la versión de la teleserie chilena. La *fiera* conlleva la

idea de que debe ser domada, porque la fiera se asocia a lo incivilizado. *Domar* es el acto de someter a algo o alguien, la RAE (2022) lo define, entre varios significados, como domesticar, hacer tratable a alguien que no lo es y sujetar, reprimir, especialmente las pasiones y conductas desordenadas. Domarla de cierta manera es ponerla en su supuesto lugar. ¿Pero a qué lugar se refiere? Al lugar que las mujeres deben ocupar, que está por debajo de los hombres según las relaciones de poder impuestas por el patriarcado. En este sentido, hay una forma correcta o esperada de ser mujer que implica responder a la idea de sumisión, docilidad y suavidad, confinada a lo privado. En este ámbito, la mujer no será tratada como un fin en sí mismo, sino como un agregado o un instrumento de las necesidades de los otros, como una mera reproductora, cocinera, fregadora, lugar de descarga sexual, más que como una fuente de dignidad en sí misma (Castillo, 2011, p. 55). La mujer que alza la voz es tildada de *fiera* porque se rebela al manifestar su deseo o sus límites tal como lo haría un hombre. Tratarla de manera bruta y con violencia es una forma de hacerle saber cuál es el límite que no debe trasgredir.

Martín Echaurren es quien tiene el anhelo de domar a la Fiera y está constantemente desafiándola a decir que exprese sus supuestos sentimientos hacia él. Martín es insistente y su forma de abordarla es agresiva, no respeta los límites que ella pone desde un principio e incluso llega a los golpes para dejar más claro el mensaje. El dilema de la forma de actuar de la Fiera es que pone en tensión la masculinidad al alejarse de la feminidad y al actuar muchas veces como se esperarían que un hombre lo hiciera, lo que implica el desplazamiento de la mujer hacia una posición no destinada a ella en la jerarquía del modelo tradicional. Esta manera de actuar pone en entredicho la posición del hombre al interior de esa estructura, ya que el estatus siempre es un

valor en un sistema de relaciones (Segato, 2010, p. 31). Este desplazamiento genera la necesidad de devolverla a su sitio para que este orden se mantenga y, para ello, es preciso enamorarla. Martín le envía flores, es amable, le dice cosas bellas y resalta su feminidad de manera insistente, como una especie de recordatorio de lo que debiera ser, pero ella lo rechaza en todas las oportunidades, que culminan en enfrentamientos que incluyen la violencia física de igual a igual.

Por otro lado, la telenovela es un espacio para conectar con lo contemporáneo y acercarse a la realidad. En el caso de Chile, el cambio temporal se asocia a la apertura al mundo globalizado gracias al retorno de la democracia, por medio de políticas neoliberales y sin la censura de la dictadura. Eduardo Santa Cruz señala que:

la telenovela no haría sino recoger esa expresividad individualista que discurre por los flujos mediáticos y devolverla bajo la forma de personajes y ficción, mimando dicha ética de los nuevos tiempos (...) marcada por el sello de la adaptación de toda norma y todo deber ser moral a la conveniencia del interés particular, pero ya no de manera encubierta y culpable, sino abierta, transparente y amplificadas mediáticamente (Santa Cruz, 2003, p. 50).

Las aspiraciones individuales de las mujeres tienen cabida en este nuevo paradigma donde hay posibilidades de ampliarse e, incluso, de salir del marco del deber ser. Un ejemplo es el matrimonio de Catalina, la Fiera, que se va a casar. Su padre, Pedro Chamorro (Luis Alarcón), está rebotante de felicidad, al fin podrá cumplir la promesa que le hizo a su esposa antes de morir. El prospecto de marido es Humberto Fonseca (Erto Pantoja), un empleado de la salmoneira que Catalina dirige. El novio llega temprano a la boda y va pasando el tiempo, pero no hay rastro de la Fiera, quien llega tarde por quedarse trabajando. Ingresa al jardín donde se celebrará la ceremonia con una gran entrada a caballo y sus cabellos rojizos ondeando en el viento, lo que causa una gran conmoción entre los invitados, quienes, hasta hace un rato, apostaban para ver si realmente la Fiera se casaba.



Imágenes 33-41. Catalina llega al matrimonio. *La Fiera*. (Vicente Sabatini, 1999)

Catalina se prepara y aparece vestida de blanco, con su frondosa, rizada y rojiza cabellera cubierta por un velo de novia de tul blanco. Su padre la lleva del brazo y la entrega. Cuando llega el momento crucial de la ceremonia para dar el *sí*, Catalina contesta muy segura: “No, padre”, mientras suena *El asesinato* de Bernard Herrmann. Fonseca, consternado, le pregunta: “¿Qué dijiste?”. Puede que los telespectadores se cuestionen cómo alguien no se quiere casar o qué motivos llevan a esta bella mujer a no querer contraer matrimonio, o bien, si acaso las mujeres no buscan precisamente eso. Pero Catalina nos demuestra que no. Se saca el velo y le dice a su ya no prometido: “Lo siento, Humberto, no puedo casarme contigo”. Para conocer qué pasa después hay que esperar el montaje de presentación de la teleserie, que muestra diversas tomas de Chiloé y sus personajes, que son parte de esta tierra mágica y misteriosa, conocida por sus mitos y leyendas.

Posteriormente Catalina le refuta a su padre, quien le reprocha su comportamiento: “Yo te dije muchas veces que no necesito un hombre a mi lado”. Chamorro, desesperado, le grita: “Pero piensa con el cerebro”. Catalina, quien ya se quitó el velo, le responde: “Te lo advertí, Chamorro, tú no podí controlar mi vida, no ha nacido el hombre para hacerlo, entiende eso de una vez, no me voy a casar con Humberto ni con nadie, ahora atente a las consecuencias”, luego de lo cual sale corriendo y se va en un auto que tenía listo con un amigo y empleado, Carlos (Néstor Cantillana), quien la lleva lejos. Más tarde, Catalina, en soledad, quema el vestido de novia y con ello el significado social del matrimonio, para optar por una vida austera y solitaria (Di Girolamo, en Gutiérrez y Rodríguez, 2021, p. 71).



Imágenes 42-47. Catalina quema el vestido. *La Fiera*. (Vicente Sabatini, 1999)

Con este acto se nos presenta por primera vez una mujer soltera que rechaza el amor, que rechaza la imposición del matrimonio. Generalmente, si una mujer escapa de su propia boda es para reunirse con el verdadero amor de su vida, no para habitar en la soledad.

La idea de elegir una vida de soltería la sitúa fuera del marco del deber ser. Catalina es arisca principalmente con los hombres, y el motivo de su enojo hacia ellos se relaciona con su padre, pues en más de una ocasión le reprochó que no se comportaba de buena manera con su difunta madre, lo que se puede interpretar como que cometió diversas infidelidades y maltrato. Para ella es motivo suficiente para desechar la idea de matrimonio y de amor, porque su modelo a seguir falló, lo que, sumado a que su padre no asume sus errores, la enoja profundamente. Esta actitud negativa es una manera contestataria de desmarcarse de la visión conservadora de lo que se impone como ser mujer.

Ad portas del cambio de milenio se presenta a esta protagonista madura, independiente, que vive sola y sabe defenderse. ¿Será que las mujeres, pese a las discusiones del 95, podemos realmente elegir nuestro destino? A ello se agrega que Catalina es gerenta de una empresa salmonera, algo poco usual para la época, ya que son escasas las mujeres que ocupan puestos de poder en general. Sin embargo, para usar este espacio se le presenta con un carácter hostil y malhumorado, porque al fin y al cabo esta licencia de estar en espacios de autoridad no es gratuita, ya que, si las mujeres desean ser iguales en el espacio común, deben asimilarse a un patrón universal (masculino) (Castillo, 2016, p. 31). Para estar en terreno de hombres, Catalina se comporta como se cree que se comportaría un hombre, incluso de la manera más bruta posible, reniega de la feminidad y defiende el lugar que ha conseguido, sobre todo ante la posibilidad de que su trabajo sea mirado en menos. Entonces, dice lo que piensa y expresa su rabia al ser ninguneada por otros, porque llegar a donde está no ha sido simple.

Las mujeres profesionales son castigadas. Para ser profesional, Catalina suspende la posibilidad de pensarse como mujer deseante y deseada. La privación de una vinculación sexual en la construcción del personaje¹⁰ es el resultado de la creación de una mujer que expresa su deseo en ámbitos que estaban ocupados por hombres hasta ese momento. Ella ha transformado su vida en el trabajo, no hay espacio para vínculos importantes. Catalina no asiste a fiestas, no le gustan, y prefiere quedarse en su salmonera o en su casa. De hecho, los espectadores conocen a la Fiera en su trabajo. Ella está en la salmonera revisando los peces el día de su boda y no le interesa si se atrasa; el trabajo es primero, algo que a los hombres les ha sido permitido, pero a las mujeres se les cuestiona.

La Fiera es una afrenta al orden establecido, y se le llama así porque está fuera del contrato social en que ser mujer acarrea una serie de obligaciones. Hace el ejercicio de poner en duda las costumbres interrumpiendo el orden “de lo común” de la comunidad. En consecuencia, no hay órdenes sociales ni jerarquías ni exclusiones que puedan justificarse desde lo naturalmente dado (Castillo, 2011, p. 62). La Fiera abre grietas y muestra caminos para que otras mujeres puedan pasar por ese espacio. Porque, además, tiene conciencia social e interviene en asuntos de justicia, como cuando Chamorro les sube el arriendo a los locatarios del mercado de manera déspota por haber ayudado a la Fiera a hacer una minga o cuando enfrenta a su padre directamente ante su negativa a permitir que su hermana Blanca se case.

Este tipo de actitudes nos habla de una nueva identidad. Catalina es una mujer de cambios que manifiesta que no hay que quedarse en silencio, sino denunciar cuando los derechos están siendo pasados a llevar, porque ahora estamos en democracia y en democracia los derechos se respetan. La mujer de este nuevo periodo ya no se queda callada y puede estar en puestos de poder, trabajar, ser libre en sus decisiones. Una persona que después de años de estar en la casa en silencio, asumiendo y acatando, saca la voz frente a temas que le competen y encarna lo que tal vez a muchas les hubiese gustado ser, más decididas, más imponentes. Pero, de todas formas, debe cumplir con lo básico: permanecer al lado de un hombre y ser servil al mercado dentro de las lógicas y discursos oficiales.

Conclusiones

Como producto televisivo, la teleserie ofrece un espacio para transmitir discursos, ideas y comportamientos por medio de su historia y sus personajes. Al tener como base el melodrama,

¹⁰ En *La Fiera* la pareja protagonista se da un solo beso, que resulta ser robado. Tampoco hay intercambio de caricias, sino que la única forma de conexión es a través de discusiones o golpes, a excepción de la última conversación honesta que tienen Echaurren y Catalina antes de que él decida partir.

los territorios pueden adaptarse a su realidad. De esta manera, las historias presentan un componente cercano, en el que las y los televidentes pueden reconocerse. Uno de ellos es la construcción de identidad nacional, que en este caso resulta relevante, dadas las circunstancias en las que se encontraba Chile durante el retorno a la democracia. Otro es la construcción de identidad de género de manera individual. Ambos se observan en el protagónico de *La Fiera*, la producción a cargo de Vicente Sabatini y su equipo, y protagonizada por Claudia Di Girolamo como Catalina Chamorro.

La Fiera es un ejemplo de cómo un melodrama clásico es adaptado a una realidad local, tomando diversos elementos sociales y culturales, y con el territorio como protagonista, que se representa por medio de la conjugación de tomas con planos amplios que muestran, en este caso, la naturaleza propia del archipiélago de Chiloé, además de los lenguajes, costumbres y cosmovisión propias. Todas estas piezas unidas forman la identidad nacional, que en Chile se construye de forma pluralista, de modo que la diversidad pertenece a la comunidad imaginada llamada nación. En ella, las mujeres tienden a ser quienes portan sus valores y, en el caso de *La Fiera*, Catalina porta las características de la nueva mujer chilena.

La imagen de Catalina cabalgando con Echaurren abrazado a ella no solo resignifica lo que se les permite a las mujeres, sino que también es una antesala de lo que vendrá, porque en el nuevo milenio, y luego de diversas discusiones, luchas, protestas, creación de políticas públicas y cambios, la idea de mujer chilena logra alejarse de “las mamitas de Chile”¹¹. La mujer sale de la casa en busca del mundo dentro de lo permitido, revestida de características más modernas que rompen esquemas.

Desde esta perspectiva, *La Fiera* abre un espectro que se continuará desarrollando en producciones posteriores como *Romané* (2000), *Pampa Ilusión* (2001), *El circo de las Montini* (2002) y *Puertas adentro* (2003), donde la mujer protagonista es más madura, puede tomar sus propias decisiones, puede ser o no ser madre y si lo es también puede criar a sus hijas sola. Una mujer que es capaz de ser independiente económicamente y que, además, se muestra en los exteriores, a diferencia de producciones anteriores¹², donde las mujeres constantemente están al interior del hogar. Esta nueva identidad se cuela en la realidad, ya que muestra las diferentes formas posibles de ser y el abanico de posibilidades que hay para desenvolverse, lo que refuerza una de las ideas esenciales de la democracia y del mercado neoliberal: poder elegir. Lo anterior abre discusiones e incluso las transparenta, ya que se abordan las implicancias de la independencia de las mujeres, que va ligada a cambios en términos de derechos, transformados en políticas públicas.

Entender cómo se construye a las mujeres protagonistas en las producciones del retorno a la democracia permite comprender de mejor manera los avances de la historia reciente y compararlos con la actualidad, pero también con la feminidad impuesta de otras épocas más represivas. Lo que importa es que, a medida que avanza el tiempo, se han ido resignificando y reconstruyendo las formas de representar a las mujeres, atendiendo también a la idea de pluralismo y diversidad, lo que implica que se puede salir o al menos trizar las relaciones de género impuestas por el patriarcado.

Sin embargo, quedan elementos por revisar. Por ejemplo, que esta nueva imagen se basa en una mirada masculina que construye a la identidad de una mujer que, más que otras licencias,

¹¹ Lucía Hiriart, esposa del dictador Augusto Pinochet, que se mantuvo en el poder entre 1973 y 1990, comenzaba sus discursos con la frase “mamitas de Chile” (Valdivia, 2010, p. 87), una manera de imponer una tarea ligada al ser mujer. Además, encabezó diversas organizaciones dirigidas hacia la mujer, una de ellas CEMA Chile (Centro de Madres de Chile), donde se potenciaba el rol de la maternidad y de ser un pequeño aporte económico para el hogar.

¹² *Rompecorazón* (1994), *Estúpido Cupido* (1995), por ejemplo.

puede elegir su cargo y su forma de vida. Sin embargo, hay elementos morales que la castigan y le recuerdan el lugar que debiese ocupar, de modo que las grietas son solo pequeños espacios de respiro de un supuesto deber ser, pero que a la vez dan cierto aire de esperanza frente a las posibilidades de expresarse de las mujeres.

Bibliografía

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, J. (2001). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castillo, A. (2011). *Nudos feministas. Política, filosofía, democracia*. Santiago: Palinodia.
- (2006). *Ars Disysecta. Figuras de una corpo-política*. Santiago: Palinodia.
- CNTV (2016). Equidad, diversidad e identidad de género en programas televisivos. Chile. Recuperado de: https://www.cntv.cl/wp-content/uploads/2020/04/equidad_diversidad_e_identidad_de_ge_nero_en_programas_televisivos_docx.pdf
- (2019). La mujer en la telenovela chilena. Recuperado de www.cntv.cl/wp-content/uploads/2020/10/la_mujer_en_la_telenovela_chilena_ok.pdf
- Fuenzalida, V. (2006). La reforma de TVN en Chile: logros y problemas. *Radiotelevisión de servicio público: Un manual de mejores prácticas* (pp.117-144). Costa Rica: UNESCO.
- (2011). Melodrama y reflexividad, complejización del melodrama en la telenovela. *Mediólogos*, 1, 29-50.
- Guerra, L. (2007). *Mujer y escritura, fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: UNAM.
- Gutiérrez, S., y Rodríguez, C. (2021). *Pantalla viva, teleseries 40 años*. Santiago: Gestionarte y Chile Actores. Recuperado de <https://pantallaviva.cl/pantalla-viva-40-anos-de-teleseries-el-libro>
- López, A. (2012). *Hollywood, nuestra América y los latinos*. La Habana: Unión.
- Martín-Barbero, J. (1992). *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Martins, L. (2018). Del teatro francés del siglo XVIII a la ficción televisiva transnacional del siglo XXI: el melodrama como paradigma transgénero, transcultural y transhistórico. *Memorias del XIV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación* (pp. 130-135). Costa Rica. Recuperado de www.researchgate.net/publication/338103677_Del_teatro_frances_del_siglo_XVIII_a_la_ficcion_televisiva_transnacional_del_siglo_XXI_el_melodrama_como_paradigma_transgenero_transcultural_y_transhistorico_From_the_French_Theatre_of_the_18th_Centur
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Colombia: Norma.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo en artes después de la modernidad. *Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-378). Madrid: Akal.
- Olea, R., Grau, O., y Pérez, F. (2000). *El género en apuros*. Santiago: Lom.
- Pérez, F. (2004). *Mitos y leyendas de Chile*. Santiago: Zig-Zag.
- Plath, O. (2008). *Geografía del mito y la leyenda de los chilenos*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- Richard, N. (2000). Escenario democrático y política de las diferencias. *La insubordinación de los signos (cambio político y transformaciones culturales y poéticas de la crisis)* (pp. 193-214). Santiago: Cuarto Propio.
- (2001). Género, valores y diferencia. *Residuos y metáforas (Ensayo sobre la crítica cultural sobre el Chile de la transición)* (pp. 95-113). Santiago: Cuarto Propio.
- Santa Cruz, E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso de la telenovela chilena*. Santiago: Lom.
- Segato, R. (2010). La estructura de género y el mandato de violación. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género en la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (pp.21-52). Buenos Aires: Prometeo Libros.

Valdivia, V. (2010). ¿Las mamas de Chile? Las mujeres y el sexo bajo la dictadura pinochetista. *Mujeres, Historias chilenas del siglo XX* (pp. 87-116). Santiago: Lom.

Filmografía

Sabatini, Vicente (dir.). (1999). *La Fiera*. Chile.