

“Esperamos que la realidad tenga, como en la ficción, sus finales felices.”

Placa de cierre del último capítulo de *Vidas robadas*

1. Introducción

En este trabajo me propongo reflexionar, desde la perspectiva de la teoría de la comunicación y los estudios de género, sobre ciertas construcciones discursivas y estéticas de “la feminidad” y “las mujeres” en los productos de la industria cultural argentina contemporánea. Mi objetivo será echar luz sobre ciertos programas de la televisión abierta de los últimos años con el fin de (re)construir las ideologías ligadas a las diferencias de género que circulan por la cultura masiva nacional.

El presente trabajo es parte de una investigación más amplia, que será incluida en mi tesis de doctorado, en la cual interrogaré un corpus mediático, más extenso y variado que el que aquí presento, en función de las provocaciones teóricas que supone la teoría de la performatividad de Judith Butler y otras contribuciones conceptuales y metodológicas de los estudios feministas y de género de corte postestructuralista, a la hora de dar cuenta del funcionamiento social de las normas de sexo/género/deseo. Así, intentaré hacer aquí algunas referencias sobre los alcances -y también, seguramente, sobre los límites- de dicha teoría a la hora de abordar críticamente un corpus de materiales culturales.

Como bien señala Butler, “el género (...) es un estilo corporal, un ‘acto’, por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde *performativo* indica una construcción contingente y dramática del significado)”. Y es justamente la sedimentación de las normas de género, actuadas y reactuadas constantemente, la que genera el fenómeno peculiar de un ‘sexo natural’ o una ‘mujer real’ (1990: 271, 273), tan arraigado en el sentido común. Sería una obviedad aclarar, si de la teoría de los actos performativos se trata, que la repetición a partir de la cual operan dichas normas concierne tanto a lo que los sujetos *hacen* cotidianamente como a las representaciones que de sí mismos -y de los *otros*- se ponen en escena massmediáticamente, ya que todo ello pertenece al ámbito de lo discursivo y, por lo tanto, de lo *construido*. Lo que nos interesa aquí rastrear, en todo caso, son las especificidades de las representaciones culturales -y su fuerza concreta- en dicho proceso.

Es sabido que la televisión constituye en la actualidad una “máquina cultural” de gran importancia y es un espacio fundamental de la construcción de imaginarios (Sarlo, 1998; Alabarces, 2002). Desde un análisis comunicacional-cultural, inscripto en una perspectiva materialista de la cultura, la televisión es pensada como el entramado que forman esta específica tecnología cultural y sus diversos usos sociales en contexto (Williams 1975 y 1993), al tiempo que sus representaciones son concebidas como materiales culturales cuya relación histórica con el contexto social, político y económico de producción y circulación comprende la pregunta por el proceso de conformación de la hegemonía cultural y de las posiciones de poder que la misma implica (Alabarces, 2004).

De allí que las representaciones televisivas sean hoy un lugar de privilegio para leer las transformaciones operadas en las relaciones intersubjetivas, pero también los complejos vínculos entre el estado y la sociedad civil, así como para analizar de qué modo se construyen, ficcionalizan y legitiman las diferencias de género (masculino/femenino).

Una de las categorías fundamentales a la hora de encarar el análisis de productos televisivos –y de medios en general- es, entonces, la de representación. La misma se basa en el principio de no-transparencia: los medios no reflejan el mundo “tal cual es” -pretensión, por otro lado, de imposible concreción en cualquier otra materialidad de la cultura- sino que hablan del mundo desde un discurso particular. En palabras de de Certeau, la representación es siempre:

una convención (...) que tiene el triple carácter de poner de manifiesto una totalidad en sí misma inasequible, de ser susceptible de un control, por último, de tener una función operativa al ejercer un cierto poder (de Certeau, 1995: 54).

Esto nos devuelve al terreno de la cultura, entendida como un campo de lucha por el sentido. Así, se nos impone la necesidad de preguntarnos *quién* es el que lleva a cabo la representación, *qué* está representando y *de qué modo* lo hace (Said, 1978). Y también cuáles son las operaciones discursivas que se ponen juego para dar cuenta del otro. Es en ese juego discursivo que la representación escenifica donde las nociones de arquetipo y estereotipo adquieren todo el peso que tiene el hecho de “tomar la palabra” (de Certeau, 1995) cuando el referente de ese discurso es un sujeto que ocupa un lugar subordinado en lo social.

Resulta fundamental dar cuenta de la importancia del poder simbólico de los medios masivos de comunicación, al tiempo que desnaturalizar la celebración acrítica que señala a la televisión como un dispositivo que “refleja” la realidad social cotidiana y que, en ese sentido, “rescata” ciertos rasgos y valores particulares que darían cuenta de un supuesto modo generalizado de “ser hombre o mujer” en la sociedad actual, en tanto construcción binaria y yuxtapuesta de las diferencias entre los sexos.

Asimismo, desde hace algunos años las fronteras entre los géneros televisivos resultan cada vez más porosas, habilitando préstamos y articulaciones que contribuyen a una hibridación creciente de los mismos. En este sentido, hoy se advierten nuevos modos de construcción de la telenovela –producto televisivo que abordaremos en el siguiente apartado-, a la que ingresan tópicos históricamente asociados a otros géneros discursivos –como, por ejemplo, el policial o los relatos de aventuras-, que terminan desplazando –al menos parcialmente- a los que solían hegemonizar al melodrama en su vertiente audiovisual –el amor que todo lo puede o las relaciones entre sujetos de clases sociales diferentes, el triunfo del bien sobre el mal, la unión heterosexual en matrimonio como único final feliz, etc. Junto a ello se observa, además, una cada vez más acentuada estructuración de los guiones narrativos en torno a cuestiones relevantes o “sensibles” para la agenda social más amplia, como la violencia, la explotación o la trata de personas, por poner ejemplos referidos a nuestro corpus material.

Analizaré aquí, entonces, un programa televisivo local, la telenovela *Vidas robadas*, e intentaré ponerlo en relación con algunos de los nudos temáticos que propone Judith Butler para pensar la relación entre normas, construcción de identidades sexuales y genéricas, y pautas de inteligibilidad cultural de las mismas.

2. Entre la ficción y “la realidad”: el caso de *Vidas robadas*

Vidas robadas pertenece al conjunto de telenovelas argentinas que, tanto por cambios en la estructuración de sus guiones como en las condiciones más generales de producción, han transgredido algunas de las convenciones canónicas de este género audiovisual, convirtiéndose en productos exitosos a partir del tratamiento ficcionalizado de tópicos sensibles de la agenda social contemporánea. Su director, Miguel Ángel Colom, tiene una larga trayectoria como realizador en televisión, en particular de teleteatros y unitarios cuyas temáticas se relacionan con una realidad social

“preocupante”: dirigió *Resistiré*, cuya trama incluía el tema del tráfico de órganos; *Montecristo*, que ponía en escena, entre algunos de sus conflictos, el de la apropiación ilegal de bebés durante la última dictadura militar; y *Televisión por la identidad*, un unitario compuesto por tres historias sobre hijos de desaparecidos, que fue parte de un proyecto de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo y tuvo como finalidad la de crear en la sociedad conciencia sobre la situación de los niños que aún permanecen privados de su identidad, como consecuencia del terrorismo de estado que se impuso en el país entre 1976 y 1983.

Antes de comenzar con el análisis de la telenovela, haré un breve recorrido por ciertas reflexiones teóricas, de la obra de Butler y también de otros autores, que me ayudan a pensar la construcción de la subjetividad y de las cuestiones de sexo y género, y que permiten formular interesantes preguntas a la hora de abordar el producto mediático propuesto.

En *El género en disputa*, obra prima que gozó enseguida de una amplia difusión entre los académicos y los intelectuales de su época, Butler desarrolló una profunda crítica a cierto esencialismo identitario que venía acompañando al feminismo desde sus inicios y a la vez sentó las bases de su teoría de los actos performativos – específicamente ligada a la performatividad del género. El núcleo problemático del pensamiento de esta autora, ampliamente desarrollado en este libro y retomado en todos sus textos posteriores, lo constituyen sus reflexiones acerca de las identidades y de su estatuto performativo.

Cumplir las exigencias de una identidad sustantiva es una dura tarea, porque esas apariencias son identidades creadas mediante normas, y dependen de la invocación constante y reiterada de reglas que determinan y limitan prácticas de identidad culturalmente inteligibles. En realidad, concebir la identidad como una *práctica*, como una práctica que significa, es concebir a los sujetos culturalmente inteligibles como el resultado de un discurso delimitado por normas, el cual se inscribe en los actos significantes mundanos y generalizados de la vida lingüística (1990: 281).

Para Butler, el género, la sexualidad, la raza, las condiciones de clase se constituyen “en acto”, y no existe un yo previo a la significación: “el ‘agente’ se construye de manera variable en la acción y a través de ella” (1990: 278). Y las normas que regulan la vida social exigen una actuación *reiterada*, que es, al mismo tiempo, pública, aún cuando existan cuerpos individuales que las encarnan.

En *Cuerpos que importan* Butler continúa y profundiza su matriz teórica, introduciendo una novedad: en este libro la autora analiza, en clave filosófica y psicoanalítica, cómo es que existen cuerpos que importan más que otros, en función de su adecuación o de su “desvío” respecto de la correlación entre sexo/género/deseo que propone –e impone- la heteronormatividad. Y aquí va a incluir algunas reflexiones en torno a ciertos textos culturales con el fin de ilustrar algunas de sus consideraciones acerca de la performatividad del género. Propone, así, una interpretación del filme “País en llamas”, y también se dispone a leer en clave psicoanalítica una selección de la ficción de Willa Cather y algunas novelas de Nella Larsen –en particular, *Passing*.

Es muy interesante el minucioso análisis que Butler hace de estas obras y cómo pone en relación las mismas con la psicología de sus autoras, las dos primeras, lesbianas, y la tercera, mulata. De algún modo, establece una conexión entre el deseo, las prácticas sexuales, el lugar cultural y social que ocupan las mujeres “de color”, con las características generales de las creaciones de estas mujeres, ya que encuentra en las mismas una tematización recurrente de las exigencias de la heterosexualidad obligatoria y las dificultades de visualización y manifestación de las “desviaciones” en general. Justamente, esto es lo que le permite imprimir lo que ella denomina “una lectura *queer*” a estos productos culturales.

El aporte que hace Butler en cuanto al modo de abordar un texto cultural y cómo leer allí cierta incomodidad respecto de las normas que regulan la vida social es fundamental. Ahora bien, es posible reconocer enseguida que en *Cuerpos que importan* las novelas, los cuentos y el filme seleccionados por Butler para el análisis funcionan como ejemplos “desviados” de la constitución de la subjetividad como entidad constante y fija, y confirmatorios de sus planteos sobre el funcionamiento inestable y cruzado de las identidades. Recordemos que todos estos textos tematizan –algunos de modo implícito, y otros, explícitamente- las relaciones homoeróticas, el travestismo, la transexualidad, los conflictos raciales y de clase. Y, más allá de los recursos temáticos que incluyen, el modo de contar estas historias, sus nudos y sus resoluciones, las convierten en gestos fuertemente políticos, de denuncia del orden imperante.

Sin ánimos de intentar transpolar la teoría de Butler al análisis de mi corpus - movimiento que sería contrario a la misma matriz deconstruccionista de la teoría de género mencionada y que, lo que es aún más importante, implicaría desconocer la fuerte imbricación de toda teoría con su contexto específico de surgimiento y desarrollo-, me propongo explorar, desde su espíritu, sobre cuánto hay de resquebrajamiento de las

normas de género en un producto de la industria televisiva como *Vidas robadas* –y, por lo tanto, qué estatuto de politicidad alcanza (o no) su materialidad concreta en el circuito masivo-, siendo justamente que se trata de un producto que se propuso incluir en su trama un asunto sensible de la agenda social –pero sobre todo, feminista-contemporánea como lo es el de la trata de personas y la explotación sexual de mujeres. Cabe preguntarnos, pues, que operaciones ideológicas sostienen y dan fundamento, en este tipo de textualidades de la cultura masiva, la producción de figuras de “feminidad” y “masculinidad” como parte de la trama más amplia de identidades genéricas preferentes y “legítimas”.

Como primer dato a tener en cuenta para la formulación de alguna respuesta a esta interrogación, cabe señalar que una de las primeras cuestiones que se advierte al repasar los primeros capítulos de la telenovela es el eficaz despliegue de la matriz melodramática a través de la cual se estructura el relato, y el aceitado funcionamiento, en esta estructura, de los dispositivos de estereotipación de las identidades y relaciones de género en *Vidas robadas*.

Repasemos, para comenzar, algunas informaciones acerca de las condiciones de producción y circulación de esta telenovela.

Vidas robadas se emitió por Telefé de marzo a octubre de 2008. Como explicitaron desde un principio sus realizadores, esta historia está basada en un caso real, el de Marita Verón, la joven tucumana secuestrada en 2002 por una red de trata de personas del noroeste argentino, con fines de explotación sexual. El caso de Marita y sobre todo la incansable búsqueda de su madre, Susana Trimarco, las movilizaciones, los pedidos de justicia, fueron muy populares en nuestro país y pusieron en las primeras planas de los periódicos el tema de la trata de personas, que hasta ese momento no había tomado estado público con esa fuerza. De todos modos, si bien en un principio *Vidas robadas* siguió muy fielmente la historia de Marita¹, a lo largo de su desarrollo la trama fue diluyendo varios aspectos del caso Verón.

Vidas robadas cuenta la historia de Juliana Míguez, una joven de Río Manso – nombre de fantasía de un supuesto pueblo de la provincia de Buenos Aires- que empezaba a construir una nueva vida junto a su pareja –ambos estaban pintando una casita para irse a vivir juntos- cuando es secuestrada por una red de trata de personas

¹ Para reforzar la relación de la historia narrada en la novela y el caso Verón, al finalizar el primer episodio Telefé puso al aire “Esclavas modernas”, un programa cuya temática principal fue la trata de personas y en el que Susana Trimarco contó su caso y el de varias jóvenes liberadas luego de la repercusión mediática por la desaparición de Marita.

para someterla a la esclavitud sexual. La historia de Juliana y de su madre, Rosario – interpretada por Soledad Silveyra y *alter ego* de Susana Trimarco, y quien, al igual que ella, lucha a través de todos los medios a su alcance por encontrar a su hija- se va envolviendo a lo largo de la novela con distintas intrigas, historias de amor, hechos policiales, actos heroicos, en los que el protagonista es Bautista Amaya, personaje interpretado por el galán televisivo Facundo Arana.

Durante la producción de *Vidas robadas*, los guionistas Marcelo Camaño y Guillermo Salmerón contaron incluso con la ayuda de la misma Susana Trimarco para la construcción de la historia del secuestro de Juliana. Así, Juliana, al igual que Marita, fue engañada por un enfermero que prometió darle un turno para ponerse un DIU a bajo precio. Este enfermero pidió a Juliana, al igual que a Marita le había pedido su entregador, que llevara con ella el DNI el día de la consulta, esto es, el día de su desaparición. A Juliana, al igual que a Marita, la subieron a la fuerza a un auto con vidrios polarizados. Y a partir de este punto, las historias se bifurcan. Ya que Juliana contó desde un principio con un trato especial por parte de los secuestradores, suerte que no acompañó a Marita, según cuentan las testigos que la vieron en las primeras whiskerías a las que la llevaron sus captores.

El primer capítulo de la telenovela abre con la cortina musical que lo acompañará hasta el final. “Yo renaceré”, dice el tema de David Bolzoni –quien musicalizó, además, *Resistiré* y *Montecristo*, las otras dos tiras diarias que componen la línea de telenovelas innovadoras que señalé más arriba-, mientras muestra imágenes de montañas nevadas y de helicópteros sobrevolando el lugar. Lo que se nos muestra en la presentación del programa es la importancia que va a ir adquiriendo a lo largo de la misma la figura de Bautista, el joven antropólogo y rescatista de montaña que va a sufrir la muerte de su esposa, al tiempo que conoce a la protagonista femenina de la tira, Ana Monserrat, con quien mantendrá un romance, que será la historia de amor que estructurará la telenovela hasta el final.

Bautista es el héroe de *Vidas robadas*. Él es el que pronto organizará, junto a Rosario, la búsqueda de Juliana y de muchas otras chicas secuestradas por esta red de trata. En él se concentran todos los aspectos de la masculinidad deseable y deseada que se destacan a lo largo del desarrollo de la historia: es bueno y sus valores morales son intachables; tiene un gran corazón, pero al mismo tiempo es valiente y enfrenta –a veces, incluso, por medios que rozan la violencia- las injusticias; es duro y recio a la hora de encarar su trabajo, pero a la vez es romántico e incondicional con su amada.

Podemos decir que aquí los estereotipos ligados a los galanes de telenovelas funcionan sin mayores desvíos, aunque mezclados muchas veces con ciertos elementos representativos del género policial².

Pero, ¿qué son los estereotipos?

Sabemos que en todo discurso se destacan algunos valores, ideas y características no necesariamente falsas, pero que no son las únicas posibles para representar un hecho, persona o grupo. Y cuando una serie limitada de rasgos se presentan repetidamente para hablar del mismo grupo es preciso dar cuenta del proceso de la creación de estereotipos que interviene en este tipo de operaciones discursivas. Se trata de “representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno” (Amossy y Pierrot, 2001: 11). Son imágenes establecidas por la opinión y el sentido común que esconden la desigualdad y las diferencias, dando lugar a binarismos contruidos a partir de rasgos asignados a, por ejemplo, mujeres y varones como características constantes, atemporales y ahistóricas de “lo femenino” y “lo masculino”.

Como sabemos, las generalizaciones no toman en cuenta las diferencias y los desplazamientos que existen entre diversos grupos, e incluso al interior del mismo grupo. Y, sin embargo, estas imágenes que construyen los medios cuentan con la conformidad de la audiencia porque están arraigadas en ciertos aspectos de la realidad consensuada en lo cotidiano y en ciertos prejuicios que funcionan socialmente, convirtiéndose el estereotipo en un modo “natural” y “obvio” de presentar la “realidad”.

Por su parte, Ana, la protagonista femenina de la historia de amor que cuenta esta novela, también es un personaje fuertemente estereotipado: se nos revela desde el comienzo como una mujer vulnerable. La primera escena en la que aparece este personaje nos muestra a Ana perdida en la montaña nevada, acurrucada contra el piso con un pico de hipotermia. De allí será rescatada por Bautista, quien con su valentía y su calidez –literalmente: Ana se salva gracias a que él pasa la noche con ella abrazada, con el torso desnudo para darle su calor- logra mantenerla con vida y devolverla a su marido, el malvado Nicolás Duarte, que la esperaba al pie del cerro.

Lo interesante del personaje de Ana es que va a estar siempre “bajo el ala” de algún hombre: de Bautista, que la salva de la muerte primero, y de la maldad y la corrupción de su propia familia, después; de su marido, Duarte, que la mantiene a su

² Esto tiene que ver con las hibridaciones de los géneros televisivos de las que hablamos más arriba.

lado bajo amenazas y extorsiones; y de su padre, Astor Monserrat, que es muy sobreprotector con ella y con su hijo Joaquín, mientras en paralelo lidera una de las tantas mafias del tráfico de mujeres con fines de explotación sexual. Ana cumple con las expectativas del “ser mujer” –en su variante bondadosa, porque hay también de las malvadas- en una telenovela: es buena persona, sus valores morales –al igual que los de Bautista- son intachables, es soñadora, enamoradiza y siempre tiene a un hombre al lado que le marca el camino a seguir.

¿A qué nos referimos con esto de “ser mujer” en una telenovela?

Para Teresa de Lauretis, el género es creado y recreado por múltiples tecnologías sociales. Y tanto las industrias culturales como las instituciones, las representaciones y los procesos en general modelan a los individuos, les asignan un papel, una función y un lugar (1989).

El sistema sexo-género (...) es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad (...). Así, (...) *la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación* (de Lauretis, 1989 [subrayado de la autora]).

Según esta autora, las tecnologías sociales –ella trabaja específicamente con el dispositivo cinematográfico, pero sus referencias también pueden servirnos para pensar qué sucede con la televisión- instalan a la mujer en un “particular orden social y natural, la colocan en una cierta posición del significado, la fijan en una cierta identificación” (1984: 29). Los medios se constituyen como verdaderos escenarios de conformación de identidades, produciendo y reproduciendo estereotipos sociales, según ciertas “‘tendencias hegemónicas y leyes tácitas’ a las que, por otra parte, contribuyen a consolidar” (Arfuch, 1996).

Esa actividad significativa es, según Leonor Arfuch, esencialmente dinámica “ya que, aunque rara vez asuma carácter vanguardista, en la cadena de reenvíos es posible encontrar *una cosa y su contraria*” (1996 [subrayado de la autora]). Así, no siempre nos encontramos con el mismo modo de representar a las mujeres en los medios. Y esto es evidente en el caso de nuestro corpus. La otra protagonista femenina de la novela, Juliana, se erige de algún modo como la contracara de Ana: Juliana es la mujer fuerte,

luchadora, que se vale de sí misma para sobrevivir en un medio altamente hostil. Juliana es la secuestrada, mientras que Ana es la eternamente rescatada.

Es importante aclarar, de todos modos, que el personaje de Juliana también recibe protección de distintos hombres a lo largo del desarrollo, aunque de uno en particular: Duarte, su secuestrador y el marido malvado de Ana –que responde al mito masculino fuertemente viril aunque, en este caso, a una masculinidad asociada a los bajos instintos, y el ejercicio aberrante del poder. Duarte es quien evita hasta el final que se concrete la explotación sexual de Juliana; en todo caso, él se reserva el derecho de explotación y disposición arbitraria de su cuerpo: Juliana se va a convertir rápidamente en su objeto de obsesión sexual.

3. Conclusiones

El último capítulo de la novela fue proyectado en una pantalla gigante frente a cientos de espectadores, en el Teatro Ópera. Al mismo tiempo llegaba a los hogares de todo el país, cumpliendo finalmente con las exigencias de *rating* que toda telenovela del *prime time* lleva a cuestras³. La fiesta contó con animador propio, Mariano Peluffo – famoso por conducir los últimos ciclos de Gran Hermano-, y con la presencia de gran parte de los actores, directores, guionistas y productores del ciclo. También se hizo presente en el teatro Susana Trimarco, quien dijo unas palabras en alusión a la causa que la hizo tristemente conocida.

Asimismo, *Vidas robadas* fue galardonada con varios premios y distinciones hasta el momento: fue declarada de interés social por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires en mayo de 2008⁴; recibió una distinción similar por parte de la Cámara de Diputados de la Nación, la cual la declaró de interés cultural por sus aportes a la difusión de la defensa de los derechos humanos; y fue reconocida además con premios Clarín Espectáculos y Martín Fierro, llegando incluso a obtener el premio Martín Fierro de Oro 2008; en los festejos de celebración del mismo se repitió, una vez más, lo que había sucedido en el Teatro Ópera durante la transmisión del último capítulo: actores y

³ *Vidas robadas* no tuvo un *rating* avasallante a lo largo de su desarrollo, como suele suceder con las tiras del *prime time* de los principales canales de aire. Tuvo que competir con Showmatch, el programa de espectáculos más importante del país, y eso hizo que muchas veces se rumoreara un posible levantamiento. Sin embargo, la telenovela fue creciendo cada vez más en número de espectadores y el canal la sostuvo, e incluso extendió el número de capítulos con respecto a la idea original.

⁴ Facundo Arana y Soledad Silveyra, dos de los protagonistas de la telenovela, participaron del acto de distinción.

realizadores agradecieron por el compromiso de la gente con la problemática puesta en escena por *Vidas robadas*.

Como hemos indicado a lo largo de este trabajo, los cruces entre ficción y realidad son aquí múltiples y variados. Por un lado, la historia del secuestro y la búsqueda de Juliana se basó, con idas y vueltas, en el caso Verón. Por el otro, mientras duró la emisión del programa en Telefé, y hasta el día de hoy, sus protagonistas se han erigido a sí mismos como abanderados de los derechos humanos y militantes de la causa contra la esclavitud y la explotación sexual de mujeres y niñas. La consigna de “que la telenovela sirva para alertar y concientizar a la sociedad sobre estas aberraciones, que no son pura ficción sino que pertenecen a la realidad cotidiana de cientos de chicas en nuestro país” siguió estando hasta hace unos meses –al menos hasta la gala por los Martín Fierro- muy presente en boca de los protagonistas.

Señalemos dos datos más respecto del último capítulo: la apertura del programa fue dada por una placa negra con letras blancas que reproducía la siguiente frase de Susan Sontag:

“Son múltiples las formas de mirar el dolor de otras personas. La atrocidad puede producir un llamado a la paz o un grito de venganza. O la confundida conciencia de que, simplemente, suceden cosas terribles”.

Y, además, en él se fusionó, en los momentos cúlmines, de mayor tensión dramática, el sonido de la novela con el del ambiente del teatro, por lo que fue posible, aún no estando presentes allí, sentir la vibración, en vivo y en directo, del público espectador.

Es hora, pues, de retomar nuestras preguntas iniciales: ¿es *Vidas robadas* un producto cultural subversivo, en el sentido de pretender desnaturalizar significados asociados a, por un lado, la banalidad con que suele relacionarse a las telenovelas como formato de mero entretenimiento masivo, quebrar el sentido común y, por el otro, a las imágenes de mujeres fuera de la (cruda) realidad del contexto social inmediato? Por otro lado, ¿procura imponer la crítica social como una necesidad urgente en estos tiempos de corrupción y violencia generalizadas? Por lo que pudimos observar en el breve análisis desplegado precedentemente, pareciera que el género telenovela se impone con fuerza en la proliferación de personajes fuertemente estereotipados y en la persistencia de la matriz melodramática, más allá de las innovaciones temáticas introducidas.

Analicemos de todos modos, antes de definir una respuesta acabada, el final de la historia: Juliana logra escapar con la ayuda de su madre y volver, feliz, a su pueblo natal; la red de trata de mujeres en la que había caído la joven es, finalmente, desbaratada por la justicia: sus máximos líderes son apresados, los prostíbulos, allanados, las chicas, liberadas; Bautista logra salvar a Ana, una última vez, de un intento de homicidio por parte de Duarte; Duarte, en ese momento, hiere gravemente a Bautista; Ana lo cree muerto y cae a sus pies, desconsolada; pasados unos meses, en medio de la boda del mejor amigo de Bautista, se nos revela que éste ha sobrevivido y ha obtenido, conjuntamente con Ana y su hijo, la posibilidad de viajar al exterior con nuevas identidades. El amor y la justicia prevalecen; los malvados terminan presos o muertos. La llamada al orden del género televisivo (telenovela) es, en este caso, evidente.

La denuncia, en todo caso, aparece brevemente en la placa de agradecimientos del final y en las palabras que los protagonistas de la telenovela pronuncian en el teatro. Pero la realidad del caso Verón y la de cientos de mujeres y niñas secuestradas y obligadas a ejercer la prostitución ya no encuentra un lugar en la pantalla. Sale de escena como el avión que se lleva a Bautista, Ana y al pequeño Joaquín en la imagen final.

Y lo que celebran los aplausos y los gritos eufóricos del público *in situ* es el final feliz.

Queda claro, entonces que el hecho de incluir temáticas como éstas no significa que, efectivamente, la telenovela tenga como programa una búsqueda política concreta. En todo caso, la inclusión de un tema sensible de la agenda social como el de la trata de personas –o el tráfico de órganos, o el destino de los niños nacidos en cautiverio durante la última dictadura militar- pareciera ser más bien una estrategia novedosa de legitimación de las “nuevas telenovelas” del *prime time*, que apuntan a públicos más complejos que ya no se conforman con la típica historia de amor entre el joven adinerado y la bella mucama, por mencionar uno de los tópicos clásicos del culebrón latinoamericano. Y en el caso concreto de *Vidas robadas*, el oportunismo salta a la vista desde el momento en que sabemos que la telenovela fue emitida al mismo tiempo en que se estaba discutiendo en el Congreso la ley para combatir la trata de personas, finalmente aprobada en mayo de 2008. En este sentido, queda por explorar –y en esta línea seguiré trabajando- lo que los mismos grupos de feministas opinan sobre los usos recíprocos de la agenda social y de género, particularmente, en el caso de esta

telenovela, en relación a las encendidas discusiones que todavía existen en el interior del movimiento de mujeres y feminista argentino respecto de la letra de la ley de trata y la necesidad de crear condiciones para un debate social profundo sobre esta problemática.

Está claro que, la mayoría de las veces, la industria cultural busca borrar las contradicciones y las complejidades que hacen a las identidades y a los procesos sociales que pone en escena con el fin de captar grandes públicos, y esto es justamente lo contrario a lo que encontramos en los textos retomados por Butler para su análisis. Podríamos decir que Butler trabaja en los márgenes, con las excepciones, y en este trabajo he abordado un producto típico –aunque con ciertas innovaciones - de la cultura masiva actual.

Me interesa destacar, para concluir, que en los productos de la industria cultural también es posible reconstruir las normas de sexo/género/deseo que funcionan a nivel social, esto es, en la familia y en las instituciones educativas, en la calle y en las plazas, en los bares y en los prostíbulos. Lo que es mucho más complicado es rastrear allí los desplazamientos constantes que dichas normas experimentan en su eterna repetición – algo que muy bien ha señalado Butler a lo largo de sus producciones. Incluso podríamos decir que la cultura masiva –y el ejemplo televisivo es claro en este sentido- tiende, por el contrario, a ocultar toda posibilidad de alteración o desplazamiento, ya que ésa es la base de su éxito. La industria cultural, como bien señaló Barbero hace muchos años, tiende a la homogeneización y a la desmovilización (Cfr. Martín Barbero, 1983), aún cuando recupera a través de ciertas líneas argumentales elementos sociales conflictivos, como es en este caso la representación de mujeres secuestradas y obligadas a ejercer la prostitución.

Es decir, la televisión abierta puede poner en escena a mujeres en situación de prostitución, por ejemplo, pero cuando lo hace en una telenovela del *prime time* –dato que no hay que olvidar- la violencia contra las mujeres se muestra casi siempre desdibujada, relativizada y finalmente invisibilizada en su condición de problema político por ciertos artilugios narrativos que preservan al espectador de diálogos e imágenes que, de otro modo, podrían resultarle insoportables o, más apropiadamente, polémicos y, por qué no, movilizadores de conciencia y praxis política –y, como sabemos, este es un lujo que la industria cultural, con sus pretensiones de masividad, no puede darse.

4. Bibliografía

- Alabarces, P. (2004): “Cultura(s) de las clases populares(es), una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, III, 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, pp. 27-38.
- Alabarces, P. (2002): *Fútbol y patria*, Buenos Aires, Prometeo.
- Amossy, R. y Pierrot, A (2001): *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba.
- Arfuch, L. (1996): “Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios”, en *Mora*, N° 2.
- Martín Barbero, J. (1983): “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México, agosto.
- Butler, J. (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, J. (1990): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- De Certeau, M. (1995): *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana.
- De Lauretis, T. (1989): *Tecnologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington, Indiana University Pres.
- De Lauretis, T. (1984): *Alicia ya no*, Madrid, Cátedra.
- Said, E. (1978): *Orientalism*, Nueva York, Berg.
- Sarlo, B. (1998): *La Máquina cultural: maestras, traductores y vanguardias*, Buenos Aires, Ariel.

Williams, R. (1996): “La tecnología y la sociedad”, en *Causas y azares*, N° 4, pp. 155-172.