

Presencia de mujeres en series de ficción televisiva peruanas (2023): Desafíos narrativos de la representación femenina

Presence of women in peruvian television fiction series (2023): Narrative challenges in female representation

Luis-Rolando Alarcón-Llontop

Universidad Privada del Norte,
Chiclayo, Perú
luis.alarcon@upn.edu.pe
<http://orcid.org/0000-0001-9912-1299>

Alina Antón-Chávez

Universidad Nacional de Piura,
Piura, Perú
aantonch@unp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2939-1346>

Jorge Clavijo-Correa

Universidad Privada del Norte,
Chiclayo, Perú
jorge.clavijo@upn.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-7608-6267>

Resumen

Este estudio analizó la presencia femenina en las series de ficción en la televisión de señal abierta y de producción nacional peruana. Bajo el paradigma socio crítico, analizamos el contenido y el discurso de 67 episodios de la temporada 2023 de las dos únicas series al aire. El instrumento aplicado se basó en los preceptos del Test de Bechdel, con una categoría de vulnerabilidades. Se obtuvo que en 95,5% hay personajes femeninos, en 40,3% los diálogos tratan sobre cuestiones no personales de orden sentimental, 32,8% de la escenas no centra sus diálogos en torno a un hombre, y en 47,7% las mujeres tienen una condición visible de vulnerabilidad, por lo que se identifican categorías dicotómicas de tensión: presencia cuantitativa/participación cualitativa, dependencia masculina/independencia posmoderna, estereotipia tradicional/nuevos roles, socialización congénere/aislamiento impenetrable y vulnerabilidad de forma/riesgos de fondo. Se concluye que se deben explorar nuevas dinámicas para los personajes femeninos en la ficción audiovisual que coincidan con la realidad, sean capaces de cuestionar y rebelarse contra ella y actúen como ejemplos proactivos.

Palabras clave: Brecha de género, Representación de género, Test de Bechdel, Ficción televisiva, Personajes

Abstract

This study analyzed the female presence in fiction series in Peruvian free-to-air and nationally produced television. Under the socio-critical paradigm, we analyzed the content and discourse of 67 episodes of the 2023 season of the only two series on the air. The instrument applied was based on the precepts of the Bechdel Test, with a category of vulnerabilities. It was obtained that in 95.5% there are female characters, in 40.3% the dialogues deal with non-personal issues of a sentimental nature, 32.8% of the scenes do not center their dialogues around a man and in 47.7%, women have a visible condition of vulnerability, thus identifying dichotomous categories of tension: quantitative presence/qualitative participation, male dependence/postmodern independence, traditional stereotypy/new roles, congeneric socialization/impenetrable isolation and vulnerability of form/risks of substance. It is concluded that new dynamics should be explored for female characters in audiovisual fiction that match reality, are able to question and rebel against it, and act as proactive role models.

Keywords: Gender gap, Gender representation, Bechdel test, Television fiction, Characters

1. Introducción

La mujer ha sido sistemáticamente excluida de roles protagónicos debido a estructuras patriarcales que le han impedido participar en diversos campos del quehacer humano e, incluso, se la ha minimizado o borrado de la historia (Anderson & Ziusser, 2015; Navarro, 2023), lo que ocurre también en los medios de comunicación.

En la televisión de ficción peruana (series y telenovelas), por ejemplo, su desempeño es más afectivo que racional, lo que, en la realización audiovisual, justifica el uso de estereotipos negativos generando desigualdades y discriminación de género. Incluso, se persiste en negar su progreso y trascendencia a nivel histórico, cultural, político, social y económico. Una muestra de ello son dos versiones de una misma telenovela, ambas espaciadas en tiempo, pero con escasa variación en el fondo: *Natacha* (1970) y *Yo no me llamo Natacha* (2010) (Cassano, 2014). La primera, *Natacha* (1990), recoge el populismo de la trabajadora del hogar; en la ficción, víctima de la violencia de su hermano, Natacha escapa de la provincia a la capital y en un contexto de discriminación, construye una dependencia hacia una figura de poder, el patrón adinerado y atractivo. *Yo no me llamo Natacha* (2010) si bien incorpora representaciones femeninas diversas, impone límites relacionados con sus roles como, por ejemplo, sexualidad, género, raza y clase social (Cassano, 2014).

En la televisión privada (de ficción), la representación femenina se orienta a la perpetuación de estereotipos de género asignados a la mujer (Gonzales & Robles, 2019). En la ficción peruana, la debilidad sentimental de las mujeres casi siempre por un hombre (esposo, amante, amigo, hijo, jefe, vecino) son patrones históricos. De acuerdo con la manifestación de la cultura popular, se han construido figuras femeninas estereotipadas: la chismosa, la sufrida, la machona (lesbiana), la interesada, la casquivana o promiscua, la *pituca* (de clase alta o media, casi siempre en rol actancial de villana), la esbelta (deseada y pretendida por el hombre guapo y adinerado, que genera sufrimiento al hombre pobre, pero buena persona), la *achorada* (con frecuencia de clase baja o popular que apela al lenguaje ruin y a conductas varoniles).

Estos patrones de la cotidianidad peruana originan que los consumidores de programas de televisión

normalicen las brechas de género y las formas de discriminación y violencia contra ellas. Los medios son fuente de formación de representaciones sociales, operan como patrón para las percepciones y comportamientos reales de los individuos, construyendo identidad individual y social (Mandujano, 2023). Esa responsabilidad es compartida: los medios se suman a una serie de vehículos que sostienen la llamada violencia estructural de género (Sánchez & Zafra, 2021; Miró & Ñopo, 2022).

1.1. Ficción televisiva, series y brechas

Desde una perspectiva simplista de la televisión, se establece una clasificación de ficción y realidad según la programación (Sáinz, 2002). Desde la ficción televisiva, el género supone partir de algo irreal o fantástico, en una variedad de programas: series (estructurados y realizados frecuentemente en capítulos); miniseries (con un número menor de episodios); telenovelas (historias con elementos melodramáticos) y películas (adquiridas tras pasar por el cine o producidas especialmente para TV) (Gutiérrez & Villareal, 2008). En el relato de ficción se presentan historias reales o imaginarias dramatizadas, representadas por actores, establecidas con una narración creativa, con un narrador invisible (en *off*), en una relación de exhibición (no inclusiva) emisor – receptor (Gutiérrez & Villarreal, 2008), bajo discrecionalidad temporal y manteniendo caracteres propios del relato cinematográfico (Salcedo, 2023).

Mateos-Pérez (2021) clasifica los géneros de ficción televisiva en comedia, *thriller*, los híbridos (comedia-*thriller*, comedia-romance) y el drama. Magro-Vela (2024), en tanto, considera que los componentes estructurales de la narrativa de las series de ficción televisiva son *previously*, *teaser* y *opening* o cabeceras (antes del episodio): *pre-ending* o *ending* (se ubican al final del episodio). Sánchez (2023) describe la estructura en: a) Estructura de la serie: serial, episódica o antológica y b) La estructura de capítulos: trama única o multitrama, relación entre tramas y subtramas.

Este artículo evidencia que las series de ficción peruana contemporáneas se ramifican en la cultura popular, sin perder su génesis: la televisión funciona como una matriz que se extiende a las redes sociales (García, 2014) que no han cerrado la brecha

de género y la figura de la mujer sigue expuesta en planos de subordinación cultural —sexo, machismo y dependencia— y social —representación intrascentamental en espacios como el político y económico— como refiere Salido-Fernández (2022).

2. Marco teórico

2.1. Brechas de género: aproximaciones y realidad

A la distancia entre mujeres y hombres respecto a un mismo indicador se le conoce como brecha de género. Esta refleja, para la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), vacíos entre los sexos respecto a las oportunidades de acceso y control de recursos económicos, sociales, culturales, políticos, etcétera (Instituto Nacional de las Mujeres [INMUJERES], 2018). Sin embargo, no es un concepto monótono. Para su comprensión convergen tres explicaciones: psicológica, enfatiza en el individuo, entendiéndola en términos de autoconcepto, autoconfianza, autoeficacia, creencias, percepciones, y distancias en intereses y preferencias; sociocultural, centrada en la cultura explicando la brecha como resultado de la influencia parental y socialización, discriminación, sesgos, estereotipias y roles de género; y biológica, sobre los rasgos del sexo anatómico y explica la brecha por su impacto en las diferencias “naturales” hombre-mujer (Morales & Morales, 2020).

Desde el punto de vista económico, la principal premisa sobre la relación entre género y desarrollo es la existencia de bidireccionalidad. Esta se establecería entre el crecimiento de un país y las condiciones de las mujeres, determinando el nivel de desarrollo humano y expresando la desigualdad de género (Ferreti & Mariani, 2017).

También existe una brecha digital. Al hecho de ser mujer, vivir en zonas rurales, ser adultas mayores, hablar una lengua indígena y no contar con recursos económicos o de tiempo, se asocia a cómo acceden a las tecnologías de la información y la comunicación (TICs), cómo las usan y de qué manera las afectan. Los diferentes niveles de la brecha digital evidencian desigualdades sociales, económicas y políticas, y reafirman la importancia de emplear un enfoque multidimensional para abordar el rol de las TIC (Burneo *et al.*, 2022).

En América Latina la brecha de género era del 7% en favor de los hombres a 2023. Y mayor al 10% en Perú, donde 19 de sus 25 regiones lo superan. De hecho, la ventaja promedio en el Índice del Desarrollo Social de la Mujer y el Hombre (IDSMH) incrementó al interior de las naciones: 14,3% de los hombres sobre las mujeres; y supera el 20% en países andinos. A nivel de regional, Perú ocupa el último lugar en el índice general y en la dimensión oportunidad, pero el sexto en educación y salud. Esto genera preocupación en las dimensiones de autonomía económica y toma de decisiones (Del Carpio & Avolio, 2023).

Según reportes de varias entidades oficiales de 2010, 2017 y 2018, la mujer peruana, en comparación al hombre, tiene escasa participación política en los niveles de gobierno, registra altas tasas de maternidad adolescente, dedica mayor tiempo a labores domésticas, percibe menores ingresos, presenta mayores niveles de analfabetismo y es víctima de un alto grado de violencia (Herrera, 2021). De acuerdo con el proyecto Niños del Milenio, el 85% de las mujeres, debido a la pandemia por el coronavirus, dedicaba más tiempo a las labores domésticas, en comparación con el 72% de los hombres evidenciando la recurrencia a los roles tradicionales de género en la vida cotidiana, sobre todo en hogares de menor nivel socio económico (Burneo *et al.*, 2022). En cuanto a las dimensiones de la educación y lo académico, diversos estudios insisten en la brecha en las áreas de ciencia, tecnología e ingeniería (*Science, Technology, Engineering and Mathematics, STEM*): hay más hombres que mujeres en carreras científicas, tecnológicas, ingenieriles y matemáticas (Morales & Morales, 2020).

2.2. La representación de género en medios y vulnerabilidades

La competencia mediática es la composición de destrezas, entendimientos y actitudes que una persona tiene para criticar a los medios. Contempla seis dimensiones: lenguaje, tecnología, proceso de interacción, proceso de producción y difusión, ideología y valores, y estética (García-Ruiz *et al.*, 2020). Sin embargo, los consumidores de historias reales o de ficción, que involucran a la mujer en cualquier forma de narrativa, no desarrollan una competencia mediática crítica hacia los medios.

La representación mediática de la mujer comprende los roles de género impuestos por los medios y cómo son percibidos en un marco en el cual los estereotipos las sitúan en el hogar, como esposa, madre, a la moda, enlazada a la belleza y como objeto sexual (Espín *et al*, 2006). Su representación en lo audiovisual suele relacionarse con vulnerabilidades como etnia —andina o afrodescendiente en Perú—, edad —persona adulta mayor (PAM)—, opciones de género no hegemónicas, condición médica estigmatizante por portar el virus de la inmunodeficiencia humana (VIH) o ser migrante. Diversos estudios señalan que si es mujer y tiene una de estas condiciones, su representación sufrirá estereotipia, prejuicios, racismo, invisibilidad, xenofobia y, en suma, discriminación (Ardito, 2014; Barrientos, 2015; Alarcón & Torres, 2016; Mosquera, 2018; Palomino & Robles, 2019; Celigueta & Viola, 2021).

La vulnerabilidad de género apunta a las estructuras sociales generalizadas que causan marginación, exclusión de la toma de decisión política y económica, empobrecimiento y falta de protección jurídica de las mujeres (La Barbera, 2018). Se origina en las desigualdades de los sujetos o grupos que no han desarrollado capacidades básicas y se relaciona con las consecuencias de una organización que los coloca en esta condición sobre la base en las circunstancias o caracteres que poseen, desencadenando daño o discriminación en distintos ámbitos, como la salud, la educación, el trabajo, el acceso a justicia, y el disfrute de derechos y calidad de vida en general (Garrido, 2022).

Los medios desarrollan una vulnerabilidad de género selectiva vinculada al grado de dramatismo en relación con la mujer víctima de discriminación y/o violencia; es decir, la víctima ideal que merece ser expuesta y mediatizada en historias reales o de ficción. Sus atributos son: es débil, está realizando un proyecto respetable y se encuentra en una situación en la cual no es posible ser culpada. En contraste, el ofensor es grande, malo, sin relación o vínculo con la víctima (Mardones, 2020).

2.3. Test de Bechdel: logros y vacíos

Una de las herramientas más discutidas para medir la representación de la mujer en medios audiovisuales es el Test de Bechdel. Aunque no fue diseñada para estudios cinematográficos, se emplea

para abordar la invisibilización y el silenciamiento de las mujeres. Para aprobarlo, un filme —o similar— debe incluir al menos dos mujeres en escena, que tengan una conversación sobre algún tema no sentimental y donde el foco del diálogo no sea un hombre (O'Meara, 2016).

Con la versión original o adaptada se han desarrollado investigaciones como la de Aziz, Hashim y Fariza (2022), quienes la aplicaron para identificar y comparar la representación femenina en dos películas de Malasia en dos géneros (romance y terror) explorando la consonancia entre la voz de la mujer, la conciencia y el empoderamiento. Consideran que su aplicación puede originar resultados simplistas y sobregeneralizados porque no observa la imagen completa. Antes, San Miguel, Pereira y Vicente (2020) aplicaron este modelo para identificar estereotipos de género o su ruptura en la serie *Grace and Frankie* (2015-2018), donde las protagonistas tienen más de 70 años y muestran expectativas vitales, activas e intensas. Encontraron un cambio paradigmático de la presentación de estereotipos tradicionales de las mujeres-personas adulta mayor (PAM) en tanto desarrollan sororidad y asumen posición en aspectos importantes como la crítica del discurso patriarcal, que las alejan de los prejuicios (San Miguel *et al.*, 2020).

Contreras y Alfaro-Beracoechea (2021) analizaron las características identitarias, roles, ámbitos de actuación y estereotipos de género, y la relación entre homosociabilidad y heterosociabilidad en la serie de ficción televisiva mexicana *Club de Cuervos* (2015). Una de las herramientas aplicadas fue el Test de Bechdel y establecieron que escasamente se cumplen los tres criterios: las mujeres se comunicaron más con hombres, entre ellas hablaban sobre hombres y estaban subrepresentadas, en tanto había más hombres que mujeres. Concluyeron que, si bien hay un quiebre en relación con los tabúes de las orientaciones sexuales, los estereotipos se mantienen y, por tanto, sostienen desigualdades de género.

El Test de Bechdel no ha sido aplicado en series televisivas de ficción de producción nacional peruana y en señal abierta. Incluimos, además, una categoría de vulnerabilidades para aportar a este tipo de estudios y contribuir en la toma de decisiones desde lo educativo y lo mediático en cuanto al tratamiento de la mujer.

La variable de estudio, presencia femenina, se desglosa en las tres categorías del Test de Bechdel, incorporando una cuarta: la vulnerabilidad femenina considerando características étnicas (afrodescendiente, andina, etc.), edad (niña, adolescente o adulta mayor), condición migrante, pobreza, o diagnóstico de VIH. El análisis de los personajes femeninos se cruza con el argumento central, los conflictos narrativos y la interacción con otros personajes. Estos aspectos se desarrollan sólo en la medida en que contribuyen a la representación del género o la vulnerabilidad bajo una metodología específica que integra los rasgos de la trama general y el género narrativo predominante.

3. Diseño metodológico

La investigación se ubica en el paradigma sociocrítico, al combinar tanto metodologías cuantitativas y cualitativas (Ortiz, 2015), como su interacción y potenciación (Arispe, 2020). Desde lo cuantitativo, el alcance fue descriptivo (Chorro 2020) y, desde lo cualitativo, hermenéutico, al observar un fenómeno desde puntos de vista semánticos y pragmáticos (Martínez, 2004). Se siguió un diseño mixto (Rocco *et al.*, 2003), de orden confirmatorio, tras trabajar datos cuantitativos se procede a un análisis cualitativo (Pereira, 2011).

La unidad de análisis fue cada uno de los episodios de las series de ficción *Al Fondo Hay Sitio* (temporada 10) y *Luz de Luna* (temporada 3), producidas y emitidas por América TV, canal de señal abierta, uno de las más importantes de Perú. No hay registro de otras series de ficción al momento del estudio.

Tabla 1. Capítulos de series de ficción en señal abierta peruana

Serie de ficción	Capítulos analizados	
	F	%
Al Fondo Hay Sitio	40	59.70
Luz de Luna	27	40.30
Total	67	100

Fuente: Elaboración propia.

Nota: En la temporada 10, la población de *Al Fondo Hay Sitio* fue de 243 episodios emitidos entre el 9 de enero al 22 de diciembre de 2023. La de *Luz de Luna*, temporada 3, fue de 120, del 11 de abril al 27 de septiembre de 2023.

Al cierre de 2023, los capítulos de la primera serie sumaban 243; en tanto, la segunda, cerró a finales de septiembre con 120 piezas. Sobre esas poblaciones, se eligió una muestra no probabilística por conveniencia (Benites & Villanueva, 2015) de 40 capítulos de *Al Fondo Hay Sitio* y de 27 de *Luz de Luna*. Fueron escogidos de manera correlativa: el primero a fines de junio de 2023 para la primera serie; y a finales de julio, para la segunda. Se consideraron versiones transmitidas y almacenadas en un portal web de acceso abierto de la televisora.

Los criterios de inclusión fueron: pieza televisiva completa, suficiente calidad técnica en audio y vídeo, y acceso irrestricto. Los criterios de exclusión considerados fueron piezas de duración doble o extendida y episodios de temas especiales como de fechas alegóricas, que perturbaran el hilo de las tramas reales. El análisis se realizó entre el 20 de septiembre y el 08 de octubre de 2023.

Para estudiar los datos, se utilizó como técnica para lo cuantitativo el análisis de contenido, describiéndose sistematizadamente elementos formales y semánticos de mensajes para arribar a inferencias razonables (Colle, 2011). En lo cualitativo, aplicamos análisis de discurso, versión ampliada de la primera, para ahondar en detalles, explicaciones y razones (Benites & Villanueva, 2015). Las técnicas se concretaron en una hoja de codificación cuantificando categorías y subcategorías, así como aspectos concretos (Benites & Villanueva, 2015). En tanto no existe herramienta ni proceso único para el análisis del discurso (Santander, 2011), se incorporaron columnas de registros verbales abiertos para lo cualitativo.

Para el análisis discursivo se siguió la trayectoria metodológica de Santander (2011). El objeto de estudio fue la presencia femenina en series de ficción peruanas de televisión en señal abierta. Las categorías conceptuales incluyeron presencia, representación, estereotipia, basadas en la teoría social del enfoque de género (Ruiz, 1997; Jhpiego, 2022) y la teoría democrático-participativa (Martínez, 2006). Las categorías discursivas abarcaron el orden del discurso y el poder ejercido sobre o dentro de él, según las teorías de Foucault (1983) y Voloshinov (1992). Finalmente, las categorías lingüísticas-semióticas consideraron discursos directos y referidos, así como operaciones de investidura de sentido apoyadas en las teorías lingüísticas de De Saussure

(1997) y semiótica de Verón (1987). Los recursos lingüísticos y semióticos resultantes incluyeron negociaciones, citas, y modos verbales de un lado, además de íconos y símbolos.

4. Resultados

Del análisis se tiene que la primera condición del Test de Bechdel —que aparezcan, al menos dos personajes femeninos, que estén identificados y que no sean sólo anecdóticos— se cumple en 64 de los 67 episodios de ambas series (95,52%). En *Al Fondo Hay Sitio* se da en los 40 capítulos analizados y en *Luz de Luna*, en 24 de 27.

En la primera serie, los personajes femeninos son más protagónicos y sostenidos. Su rol es central para la ficción y provienen de temporadas iniciales —e incluso la primera, que se remonta a 10 años atrás, como la acaudalada señora Francesca Maldini o su suerte de némesis, la humilde Charito o la cambiante Teresita—; pero también hay personajes nuevos y de un protagonismo discreto como July y Gladis, cuyas fuerzas en la historia son aún menores. En el caso de *Luz de Luna*, los personajes femeninos son co-protagónicos como Bella, Luz, Alma y Gloria. Y la fuerza protagónica, si bien es compartida, recae en los varones.

La segunda condición exige que los personajes femeninos mantengan una conversación no centrada en relaciones personales afectivas. Esto se cumple en 27 episodios de ambas series (40,3% que representan 17 piezas de las 40 de *Al Fondo Hay Sitio* y 10 de las 27 de *Luz de Luna*). Es decir, en 59,7% el eje de la conversación es lo afectivo, las emociones y lo pasional. Por ejemplo, en el episodio 302 de *Al Fondo Hay Sitio*, Francesca Maldini le comunica a July, su trabajadora, que no puede seguir laborando porque sospecha que tiene sentimientos por el joven Cristóbal. En el episodio 286 July y Alessa conversan en la cocina sobre cuestiones sentimentales. En *Luz de Luna*, en el episodio 88, Alma y Diana dialogan sobre situaciones afectivas, ya que la primera se encuentra lejos de su país y extraña a su familia y amigos.

Cuando los personajes femeninos no dialogan sobre asuntos personales afectivos, tratan aspectos como el laboral (capítulo 275 de *Al Fondo Hay Sitio*: Teresa, Gladis y una tercera no identificada llevan

adelante una charla sobre el trabajo) y la realidad social colectiva (capítulo 84 de *Luz de Luna*, la adulta Bella y la niña Luz platican sobre cómo la primera resolvió un problema de *bullying*).

La tercera condición plantea que la conversación de los personajes femeninos no tenga como tema central a un hombre. Esta regla no se cumple integralmente, ya que este comportamiento se registra solo en 16 de las 40 piezas de *Al Fondo Hay Sitio* y en seis de las 27 de *Luz de Luna*. Es decir en 22 en total: la tercera parte de la muestra analizada (32,8%).

En el episodio 294 de *Al Fondo Hay Sitio*, el diálogo entre Alessia y July tiene como eje de conversación a un varón. En el episodio 98 de *Luz de Luna* se alternan dos diálogos y en ambos el centro es una figura masculina: el primero, gira en torno a Manrique, villano, a quien Gloria considera involucrado en la muerte de su novio; en el segundo, Luz quiere que Alma la ayude a que León y Bella continúen como pareja amorosa.

Cuando el centro de los diálogos femeninos no es la figura de un varón, se trata sobre experiencias personales como la de Francesca y Macarena rememorando sus vivencias en la corte (*Al Fondo Hay Sitio*, cap. 273). También son asuntos de realidad próxima individual, pero social. Ninguno de los diálogos entre los personajes Alma, Diana y Angélica, tiene como tema de conversación un hombre, la mayor parte versa sobre el juicio que afronta Alma (*Luz de Luna*, cap. 107).

En cuanto a los rasgos de vulnerabilidad de los personajes considerados para el caso peruano como ser afrodescendiente, indígena (énfasis en identidad andina), persona adulta mayor (PAM), migrante, niña o adolescente, ser pobre o portar VIH, se estableció que en 35 casos se muestra al menos una condición de vulnerabilidad sobre un personaje femenino: 26 casos en *Al Fondo Hay Sitio* y nueve en *Luz de Luna*.

Francesca Maldini es una PAM, acomodada y compuesta, Charo es migrante de Ayacucho (Andes peruanos) y July representa rasgos de afrodescendiente en la misma serie. Laia es migrante española y la pobreza vulnera a Charo y Teresa, dado su estrato socioeconómico bajo. En *Luz de Luna* resalta el personaje de Luz, vulnerable por ser niña, Gloria es PAM y Alma es una mujer inmigrante venezolana.

Tabla 2: Cumplimiento de condiciones del Test de Bechdel

Condición / serie de ficción			Al Fondo hay Sitio	Luz de Luna	Total
1ra Condición	Si	F	40	24	64
		%	59.70	35.82	95.52
	No	F	0	3	3
		%	0.00	4.48	4.48
2da Condición	Si	F	17	10	27
		%	25.37	14.93	40.30
	No	F	23	17	40
		%	34.33	25.37	59.70
3ra Condición	Si	F	16	6	22
		%	23.88	8.96	32.84
	No	F	24	21	45
		%	35.82	31.34	67.16
Totales	F	40	27	67	
	%	59.70	40.30	100.00	

Fuente: Elaboración propia.

Nota: Los porcentajes parciales por serie de ficción y los totales de cada condición se calculan en base a las 67 piezas estudiadas.

Estos rasgos de vulnerabilidad, salvo en casos especiales y aislados, como cuando la niña Luz sufre riesgo de rapto, no definen a los personajes femeninos de las series de ficción peruanas de señal abierta. Son representaciones anecdóticas, no transversales y poco profundas (Ver **Tabla 3**).

Tabla 3: Cumplimiento de la condición extra de vulnerabilidad

Serie de ficción / Condición extra	Condición de vulnerabilidad			
	Si		No	
	F	%	F	%
Al Fondo hay Sitio	26	38.81	14	59.70
Luz de Luna	9	13.43	18	40.30
Totales	35	52.24	32	100

Fuente: Elaboración propia.

Nota: Los porcentajes parciales por serie de ficción y los totales de la condición se calculan en base a las 67 piezas estudiadas.

Desde un enfoque de género, el análisis de los capítulos emblemáticos de las series con una perspectiva holística muestra que la trama del episodio 305 de *Al Fondo Hay Sitio*, aun cuando hay personajes femeninos, gira alrededor de un hombre mientras dos chicas conversan. En otra escena, un personaje femenino deportista es representada como una persona fuerte en un deporte tradicionalmente de varones: el fútbol. Pero en otra escena, hay un enfrentamiento entre una inmigrante colombiana y una connacional a quien se le llama despectivamente como “mamacha”, una voz quechua que no es negativa, pero que en los círculos urbanos —donde predomina la lengua española— es usada para recordar despectivamente la ascendencia andina en una mujer.

En la misma serie, Cristóbal le cuenta a su amigo Remo que July le confesó que estaba enamorada de él. Remo formula comentarios discriminatorios y clasistas como “es gracioso que la empleada esté enamorada del patrón” (episodio 298). En otra es-

cena, se refleja el machismo y los estereotipos esperados según roles de género tradicionales: Charo tenía una cita, por lo cual no les sirvió el almuerzo a Pepe, Tito y Don Gilberto, generándoles fastidio, ya que la mujer “debía” ante todo estar al servicio doméstico de los varones.

El episodio 251 gira en torno a las críticas clasistas de un padre a su hija por relacionarse con personas a las que considera de bajo nivel social. Aunque haya personajes femeninos identificados e interactuando, se muestra que las situaciones de conflicto se crean por un varón y se concluye reprochando los actos de una mujer adulta. No se mantienen conversaciones sobre otro tema.

En el episodio 76 de *Luz de Luna* aun cuando hay varios personajes femeninos, la trama principal gira sobre un varón, por el cual dos coprotagonistas mujeres (Alma y Gloria) se enfrentan por amor al protagonista, un hombre (León). Incluso cuando el capítulo trata de resaltar el profesionalismo y el valor de las mujeres, presenta el mismo paradigma: necesita de un hombre para sentirse plena, es decir, de dependencia sentimental.

En el capítulo 87 de la serie mencionada, se aprecia que los personajes femeninos dependen de uno masculino. Bella es la esposa del protagonista y Diana es una periodista amiga de ambos, pero no dialogan en ningún momento del episodio, pese a encontrarse en la misma escena en tres ocasiones. Los personajes femeninos aparecen como secundarios sin relevancia en la trama, ya que no participan de la conversación. De hecho, en pasajes del capítulo, dos personajes femeninos acompañan con escaso diálogo al protagonista de la serie de un lado a otro.

4.1. Categorías identificadas

Se identifica una presencia cuantitativa y participación cualitativa, ya que las mujeres registran una mayor presencia cuantitativa, pero un co-protagonismo secundario o terciario y, escasamente, un protagonismo central y relevante para la historia. Así, son llevadas a los medios con estereotipos cerrados y roles de género dependientes (Espín *et al.*, 2006).

Se reconoce una dependencia masculina versus una independencia posmoderna, ya que los roles femeninos se hallan en posiciones opuestas. De un

lado, es más frecuente que los papeles de mujeres giren en torno a varones dueños de las tramas. Pero se instalan personajes femeninos que destacan por sí mismos y centran en ellas las miradas de la audiencia y de los argumentos. Otros estudios han abordado indirectamente el asunto usando el Test de Bechdel (Bouchat, 2019; San Miguel *et al.*, 2020; Contreras & Alfaro-Beracochea, 2021), aunque sus hallazgos no se focalizan en la tensión encontrada en las series de ficción peruanas.

Respecto a los estereotipos tradicionales y nuevos roles de género, los personajes femeninos de las series de ficción peruanas recogen estereotipos ancestrales de género que han relegado a la mujer históricamente. Por ejemplo, el hogar, el noviazgo y el matrimonio, mientras que nuevos roles se ensayan muy discretamente. Con ello, continúa el debate sobre los avances en la representación femenina en medios versus la perpetuación de la desigualdad de género abordado en investigaciones anteriores (Espín *et al.*, 2006; Salido-Fernández, 2022; Mandujano, 2023).

Interactuando entre sí, en general, las mujeres de ficción encuentran sosiego, confianza, consideración, comprensión, solidaridad y valores positivos en otras mujeres de ficción, cualidades no apreciadas en la interacción con personajes masculinos. Rara vez los personajes femeninos son inescrutables y, si los hay, finalmente, muestran sus características internas ante otra mujer en la mayoría de las veces. Este resultado coincide con un hallazgo sobre mujeres PAM, en cuanto a que tales consideraciones solidarias pueden ser más fruto del género y no de la edad (Alarcón, 2016).

Finalmente, buena parte de los personajes femeninos observados abrazan una condición de vulnerabilidad según estándares reconocidos, pero ésta no influye en la definición profunda del personaje ni tampoco en la historia. Los riesgos que en la vida real sufren mujeres PAM, afrodescendientes, indígenas, pobres, niñas o adolescentes, lesbianas, bisexuales y trans o portadoras de VIH no son reflejados completamente en las pantallas. Investigaciones previas han demostrado que, para la televisión peruana, varias de dichas condiciones han sido infravaloradas, subrepresentadas e incluso invisibilizadas (Ardito, 2014; Barrientos, 2015; Alarcón & Torres, 2016; Mosquera, 2017; Palomino & Robles, 2019; Celigueta & Viola, 2021).

5. Conclusiones

Sobre la base de los resultados, y el enfoque de género, respecto a la presencia de la mujer, se concluye que los personajes femeninos en las series de ficción producidas y emitidas por la televisión de señal abierta peruana el año 2023 se encuentran en proporciones y participaciones cuantitativas, pero no cualitativas ni protagónicas. Las mujeres de estas ficciones se identifican e interactúan entre sí, suelen apoyarse en sus problemas, pero dialogan predominantemente sobre cuestiones sentimentales, evitando transitar a otros temas trascendentales. Se les confina en una narrativa amoroso-pasional y sus preocupaciones verbalizadas suelen girar alrededor de un hombre, de quienes son pareja, o candidatas a serlo, lo que las ancla a estereotipos que las someten al yugo patriarcal en muchos casos. Más de la mitad de estas mujeres portan una condición inicial de vulnerabilidad que no se traduce en oportunidades de nuevas narrativas. Con ello se evidencia la necesidad de la televisión peruana de ficción de explorar nuevas dinámicas en sus personajes femeninos para hacerlos más coincidentes con la realidad, pero que les permita ser capaces de cuestionarla, rebelarse contra ella y mostrar ejemplos proactivos de ser mujer.

De este modo, las cinco tensiones dicotómicas encontradas fueron: 1) presencia cuantitativa / participación cualitativa, 2) dependencia masculina / independencia posmoderna 3) estereotipia tradicional / nuevos roles, 4) socialización congénere / aislamiento impenetrable y 5) vulnerabilidad de forma / riesgos de fondo. Estas tensiones evidencian una

narrativa audiovisual de ambivalencia, contradicción y complejidad para con las representaciones femeninas en la ficción. No se logra aún enriquecer con presencia de mujeres más resueltas y empoderadas o definirla tomando en cuenta sus vulnerabilidades para enriquecer tramas ficcionales que remitan, critiquen y transgredan lo real.

Una fortaleza del estudio radica en retomar la representación mediática de las mujeres vinculándola a sus roles reales en la sociedad que insiste en ser inequitativa con ellas en diversas gradaciones, sosteniéndose en la teoría social del enfoque de género y la teoría democrático-participativa. Metodológicamente, se ha recogido el Test de Bechdel, complementado con una cuarta condición —de vulnerabilidad, acorde al caso peruano— y su enfoque cuantitativo se amplió al cualitativo, para aplicar una metodología mixta. Esta base metodológica puede servir, adaptada y mejorada incluso, para futuras investigaciones de la línea.

Como limitación, aun cuando se trabajó desde el paradigma socio-crítico o integracionista con metodología mixta, la simplicidad del Test de Bechdel ofrece una realidad centrada en los diálogos por lo cual es necesario ampliarla, como en este caso, con la cuarta condición, de vulnerabilidad, aún insuficiente para dimensionar un fenómeno complejo. La misma muestra, si bien es válida, es limitada para generalizar resultados que pueden mutar con rapidez relativa. En este sentido, constituyen caminos para que otros investigadores superen estas limitaciones y probables vacíos de orden metodológico y contribuyan con la dinámica de la ciencia misma.

Referencias

- Alarcón, L., & Torres, K. (2016). Cholas de pantalla: Estereotipos de la mujer andina en los programas de humor de la televisión peruana. *Tzhoecoen*, 2(8), 1–16. <https://revistas.uss.edu.pe/index.php/tzh/article/view/385>
- Alarcón, L. (2016). Estereotipos y autopercepción de las personas adultas mayores en la televisión nacional peruana, 2016. *Comunifé*, XVII(16), 71–77. <https://doi.org/10.33539/comunife.2016.n16.202>

- Anderson, B., & Zinsser, J. (2015). *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Crítica.
- Ardito, W. (2014). *Discriminación y programas de televisión: Consultoría sobre estereotipos y discriminación en la televisión peruana*. CONCORTV. <https://www.concortv.gob.pe/file/2014/investigaciones/07-consultoria-discriminacion-programas-tv-wilfredo-ardito.pdf>
- Arispe, C., Yangali, J., Guerrero, M., Lozada, O., Acuña, L., & Arellano, C. (2020). *La investigación científica: Una aproximación para los estudios de posgrado*. Universidad Internacional del Ecuador.
- Aziz, J., Hashim, F., & Fariza, N. (2022). Can we not just talk about men? The Bechdel test, narrative salience, and female voices in two selected Malay films. *Jurnal Komunikasi: Malaysian Journal of Communication*, 38(4), 303–318. <https://doi.org/10.17576/JKM-JC-2022-3804-17>
- Barrientos, V. (2015). *Análisis de género en la programación de señal abierta y de horario familiar*. CONCORTV. <https://www.concortv.gob.pe/analisis-de-genero-en-la-programacion-de-senal-abierta-y-en-horario-familiar/>
- Benites, S., & Villanueva, L. (2015). *Retroceder investigando ¡nunca! Rendirse con la tesis ¡Jamás! Metodología de la investigación en comunicación social*. Fondo Editorial Cultura Peruana.
- Bouchat, K. G. (2019). *Testing the Bechdel test* [Tesis de licenciatura, Portland State University]. Repositorio PSU. <https://doi.org/10.15760/honors.731>
- Burneo, J., Barrantes, R., & Duffó, D. (2022). Brechas de género en el Perú: Efectos de la rápida digitalización de la educación de tercer nivel durante la pandemia del COVID-19. *Occasional Paper Series*, 76, 11–71. <https://southernvoice.org/wp-content/uploads/2022/06/Brechas-genero-Peru-Barrantes-et-al-2022.pdf>
- Cassano, G. (2014). *Natacha: De la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/8c22db84-4db1-4d68-9b01-bef60816e3df>
- Celigueta, G., & Viola, A. (2021). Pantallas y prejuicios: Estereotipos mediáticos sobre las mujeres indígenas en Perú y Guatemala. *Disparidades. Revista de Antropología*, 76(2), 1–7. <https://doi.org/10.3989/dra.2021.015b>
- Chorro, J. (2020). *Estadística aplicada a la psicología*. Universitat de Valencia. <https://www.uv.es/webgid/>
- Colle, R. (2011). *El análisis de contenido de las comunicaciones*. Sociedad Latina de Comunicación Social. http://cuadernosartesanos.org/067/cuadernos/11_Colle_interior.pdf
- Contreras, K., & Alfaro-Beracochea, L. (2021). Género y ficción televisiva: ¿Nuevas feminidades y masculinidades en la serie mexicana *Club de Cuervos*? *Cuadernos.Info*, (51), 288–309. <https://doi.org/10.7764/cdi.51.27299>
- De Saussure, F. (1997). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Del Carpio, L., & Avolio, B. (2023). *Índice del Desarrollo Social de la Mujer y el Hombre en los Países de América Latina 2023*. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/190884>
- Espín, J., Marín, M., & Rodríguez, M. (2006). Las imágenes de las mujeres en la publicidad: Estereotipos y sesgos. *Redes.com Revista de estudios para el desarrollo social de la comunicación*, 3, 77–90. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3664567>

- Ferreti, F., & Mariani, M. (2017). Gender discrimination, gender disparities in obesity and human development. *Heliyon*, 3(3), e00263. <https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2017.e00263>
- Foucault, M. (1983). *El orden del discurso*. Tusquets.
- García, V. (2014). Influencia de la televisión en la creación de estereotipos de género y en la percepción social del liderazgo femenino: La importancia de la táctica de reencuadre para el cambio social. *Ciencia Política*, 9(18), 47–66. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/52305/52048>
- García-Ruiz, R., Pinto da Mota, A., Arenas-Fernández, A., & Ugalde, C. (2020). Alfabetización mediática en Educación Primaria: Perspectiva internacional del nivel de competencia mediática. *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*, 58, 217–236. <https://doi.org/10.12795/pixelbit.74535>
- Garrido, M. (2022). Vulnerabilidad, grupos vulnerables e interseccionalidad. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 17(1), 307–322. <https://doi.org/10.46661/revintpensampolit.7544>
- Gonzales, M., & Robles, R. (2019). Análisis de la representación social de la mujer en los noticieros de televisión peruanos: Estudio de caso: La construcción de Rosario Ponce (2011) como la femme fatale. *URU Revista de comunicación cultura*, (2), 65–86. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/6756>
- Gutiérrez, M., & Villarreal, M. (2008). *Producción de televisión: Géneros, lenguaje, equipos, técnicas*. Trillas.
- Herrera, D. (2021). *Brecha de género y desarrollo humano en las regiones de Perú: 2005–2017*. Consorcio de Investigación Económica y Social. <https://cies.org.pe/wp-content/uploads/2022/01/Brecha-de-gen.pdf>
- Instituto Nacional de las Mujeres. (2018). *Brechas de género: Retos pendientes para garantizar el acceso a la salud sexual y reproductiva, y para cerrar las brechas de género*. Instituto Nacional de las Mujeres. https://crpd.cepal.org/3/sites/crpd3/files/presentations/panel2_marcelaeternod.pdf
- Jhpiego. (2022). *Jhpiego, gender analysis toolkit for health systems*. Johns Hopkins University Affiliate. <https://gender.jhpiego.org/docs/Jhpiego-Gender-Analysis-Toolkit-for-Health-Systems.pdf>
- La Barbera, M. (2021). La vulnerabilidad estructural de género desde la perspectiva de la interseccionalidad: El régimen español de igualdad de género como caso ilustrativo. En D. Morondo, C. de la Cruz & E. La Spina (Eds.), *Desigualdades complejas e interseccionalidad: Una revisión crítica* (pp. 69–88). Dykinson.
- Magro-Vela, S. (2024). Propuesta taxonómica para las cabeceras de series de ficción televisiva. *Quintana: Revista do Departamento de Historia da Arte*, (23), 1–20. <https://doi.org/10.15304/quintana.23.9222>
- Mandujano, Y. (2023). Discursos y representaciones mediáticas banales sobre personas child-free: Estudio comparativo entre México, Estados Unidos y Japón. [Reporte técnico Universidad Autónoma de Ciudad Juárez]. Repositorio UACJ <https://cathi.uacj.mx/handle/20.500.11961/25791>
- Mardones, D. (2020). Representación mediática y cobertura de los medios de las mujeres víctimas de violencia intrafamiliar en Chile: El caso de Nabila Rifo. *Política criminal*, 15(29), 331–361. <https://doi.org/10.4067/S0718-33992020000100331>
- Martínez, J. (2006). *Teorías de la comunicación*. Universidad Católica Andrés Bello.
- Martínez, M. (2004). *Ciencia y arte de la metodología cualitativa*. Trillas.

- Mateos-Pérez, J. (2021). Narrativas televisivas en contexto de crisis. El COVID-19 en las series de ficción televisiva española. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, (18), 131–153. <https://doi.org/10.12795/IC.2021.118.08>
- Miró, J., & Ñopo, H. (2022). *Ser mujer en el Perú. Dónde estamos y a dónde vamos*. Planeta.
- Morales Inga, S., & Morales Tristán, O. (2020). ¿Por qué hay pocas mujeres científicas? Una revisión de literatura sobre la brecha de género en carreras STEM. *aDResearch ESIC*, 22(22), 118–133. <https://doi.org/10.7263/adresic-022-06>
- Mosquera, A. (2018). La población afroperuana en medios de comunicación: Imágenes y representaciones en el imaginario colectivo [Presentación en conferencia]. *Cultura Afroperuana. Encuentro de Investigadores*, Ministerio de Cultura, Lima, Perú. https://adsdatabase.ohchr.org/IssueLibrary/PERU_Encuentro%20investigadores%20afroperuanos%202017.pdf
- Navarro, J. (2023). *Una historia compartida. Con ellos, sin ellos, por ellos, frente a ellos*. Plaza Janés.
- O'Meara, J. (2016). What "The Bechdel Test" doesn't tell us: Examining women's verbal and vocal (dis)empowerment in cinema. *Feminist Media Studies*, 16(6), 1120–1123. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1234239>
- Ortiz, A. (2015). *Enfoques y métodos de investigación en ciencias sociales y humanas*. Ediciones de la U.
- Palomino, M. M., & Robles, R. A. (2019). Análisis de la representación social de la mujer en los noticieros de televisión peruanos. Estudio de caso: La construcción de Rosario Ponce, 2011, como la femme fatale. *Revista de Comunicación y Cultura*, (2), 65–86. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9058239.pdf>
- Pereira, Z. (2011). Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta. *Revista Electrónica Educare*, XV(1), 15–29. <https://www.redalyc.org/pdf/1941/194118804003.pdf>
- Rocco, T., Bliss, L., Gallagher, S., & Pérez-Prado, A. (2003). Taking the next step: Mixed methods research in organizational systems. *Information Technology, Learning, and Performance Journal*, 21(1), 19–29. <http://www.osra.org/itlpj/roccoblissgallagherperez-pradospring2003.pdf>
- Ruiz, P. (1997). *Una aproximación al concepto de género*. Cedoc.
- Sáinz, M. (2002). *El productor audiovisual*. Síntesis.
- Salcedo, E. (2013). *Bases para una narrativa televisiva del relato de actualidad*. Brujas.
- Salido-Fernández, J. (2022). De los medios tradicionales a los digitales: ¿Avances en la representación o perpetuación de la desigualdad de género? [Ponencia en el II Congreso Internacional Tecnologías I+D+i para la Igualdad: Soluciones, Perspectivas y Retos]. Universidad Carlos III de Madrid, España. <https://e-archivo.uc3m.es/entities/publication/3c4c6c9c-f86d-48ad-8276-37f3320b1d2a>
- San Miguel, B., Pereira, A., & Vicente, D. (2020). De los estereotipos a la brecha de género y la vida después de los 70 años en la serie *Grace y Frankie*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 77, 413–429. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1465>
- Sánchez, M., & Zafra, R. (2021). Violencia basada en género contra las mujeres. La necesidad de configurar su abordaje desde la violencia simbólica y estructural. En M. Fernández Revoredo (Ed.), *Violencia de género contra mujeres* (pp. 13–44). Pontificia Universidad Católica del Perú / Fondo Editorial.

Sánchez, P. (2023). Orígenes y desarrollo del género policiaco en la ficción televisiva española (1956–2016). *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (7), 174–202. <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.008>

Santander, P. (2011). Por qué y cómo hacer análisis de discurso. *Cinta de Moebio*, (41), 207–224. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2011000200006>

Verón, E. (1984). *Semiósis de lo ideológico y del poder*. Universidad de Buenos Aires.

Voloshinov, V. (1992). *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Alianza Universidad.

Sobre los autores:

Luis-Rolando Alarcón-Llontop es docente investigador en la Universidad Privada del Norte. Magíster en Docencia Universitaria y Doctor en Comunicación social, investiga sobre medios, tecnologías, poblaciones vulnerables y educación.

Alina del Pilar Antón-Chávez es profesora de la Universidad Nacional de Piura. Doctora en Comunicación Social y Doctora en Ciencias de la Educación, trabaja las líneas de Periodismo y Comunicaciones, y Ciencias de la Educación.

Jorge Eder Clavijo Correa es docente de la Universidad Privada del Norte. Magíster en Relaciones Públicas e Imagen Corporativa y Licenciado en Ciencias de la Comunicación. Investiga **en líneas de Periodismo, medios de comunicación, tecnologías y educación**.

¿Cómo citar?

Alarcón-Llontop, L., Antón-Chávez, A., & Clavijo-Correa, J. (2025). Presencia de mujeres en series de ficción televisiva peruanas (2023): Desafíos narrativos de la representación femenina. *Comunicación y Medios*, 34(51), 149-161. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2025.76182>