

Sobre víctimas y victimarios: representación de la violencia de género en telenovelas contemporáneas peruanas

About victims and perpetrators: The domestic violence representation in the Peruvian contemporary telenovelas

Giuliana Cassano

Pontificia Universidad Católica del Perú,
Lima, Perú
gcassano@pucp.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-2686-5008>

Brunella Bertocchi

Pontificia Universidad Católica del Perú,
Lima, Perú
bbertocchi@pucp.pe
<https://orcid.org/0009-0009-9446-0166>

Mary Bustinza

Pontificia Universidad Católica del Perú,
Lima, Perú
bustinza.mary@pucp.pe
<https://orcid.org/0009-0002-4781-3220>

Resumen

Este artículo analiza la configuración de los sujetos víctima y victimario en telenovelas peruanas que representaron la violencia de género entre 2015 y 2020, periodo durante el cual el movimiento feminista “Ni Una Menos” tomó fuerza en Perú. Seleccionamos tres telenovelas: *Valiente Amor* (2016), *En la piel de Alicia* (2019) y *Mi vida sin ti* (2020). A partir de un enfoque teórico sobre la violencia de género contra las mujeres y la importancia de las representaciones en la construcción de significados, este artículo entiende la telenovela como un dispositivo cultural que dialoga con la vida cotidiana de sus audiencias y que ha sido históricamente asociada al universo y experiencias de las mujeres, por lo que es relevante observar el fenómeno audiovisual desde una perspectiva de género. A partir del análisis de contenido cualitativo de diecisésis escenas de las producciones seleccionadas, el trabajo identifica las claves recurrentes en representar el círculo de violencia, la configuración de la figura femenina como víctima ideal o imperfecta y a la constitución de personajes masculinos victimarios que encarnan poder y fortaleza física o económica.

Palabras clave: Representaciones de género, violencia de género, víctimas, victimarios, telenovela peruana

Abstract

This article analyzes the configuration of the *victim* and *perpetrator* characters in Peruvian telenovelas that depicted gender-based violence between 2015 and 2020, when the feminist movement “Ni Una Menos” gained strength in Peru. We selected three telenovelas: *Valiente Amor* (2016), *En la piel de Alicia* (2019), and *Mi vida sin ti* (2020). This article uses a theoretical approach to gender-based violence against women and the importance of representations around the construction of meanings. The telenovela is a cultural device that engages with the daily lives of its audiences and has historically been associated with the universe and experiences of women. Therefore, it is relevant to observe the audiovisual phenomenon from a gender perspective. Based on a qualitative content analysis of sixteen scenes from the analyzed productions, the article identifies recurring themes in representing the cycle of violence, the configuration of the female figure as an ideal or imperfect victim, and the constitution of male victimizing characters who embody physical or economic power and strength.

Keywords: Representation, gender violence, victim, victimizer, Peruvian telenovela

1. Introducción

Este artículo analiza las representaciones de los sujetos *victima* y *victimario* en la telenovela peruana durante el período 2015 y 2020. Para ello, nos enfocamos en tres relatos: *Valiente amor* (2016), *En la piel de Alicia* (2019) y *Mi vida sin ti* (2020). El interés por trabajar con estos títulos responde al tema de la violencia de género manifestado en estas historias y al contexto del país en torno a él. La emisión de estas ficciones coincidió con el surgimiento y despliegue del movimiento “Ni Una Menos” en Perú, movilización ciudadana en respuesta a la impunidad en situaciones de violencia sexual. Estos casos no solo se incrementaron en la última década, sino que tuvieron impacto mediático pues ocurrieron en el espacio público y por el tipo de imágenes difundidas. En 2012, la ex conductora de televisión Lady Guillén fue golpeada por su pareja y, cuatro años más tarde, el agresor fue liberado porque no había iniciado el juicio y se configuraba un exceso de prisión preventiva (Acosta, 2016). En 2015, Arlette Contreras fue atacada por su novio en los pasillos de un hotel y, a pesar de que el hecho quedó registrado en las cámaras de seguridad del recinto, el agresor —hijo de un político ayacuchano— fue liberado por el Poder Judicial. Más tarde, en 2018, la joven Eyvi Agreda fue quemada en un bus de transporte urbano. El agresor dijo que lo hizo porque la joven no aceptó su propuesta amorosa (Caballero, 2019).

Esta investigación entiende la telenovela como el producto de ficción más importante del continente (Cabrujas, 2002) que circula en el mundo doméstico y, desde ahí, conecta con el mundo público ofreciendo un conjunto de representaciones, valores y normas que enmarcan a las sociedades (Cassano, 2019). Su consumo permite a audiencias femeninas entrar en diálogo con distintos temas y problemas que trascienden el ámbito doméstico. Esto es importante porque la telenovela constituye una “sedimentación de un sentido común, que entrega una explicación de lo que somos, lo que fuimos y lo que es posible ser, en el corto tiempo de la vida individual” (Santa Cruz, 2003, p. 6).

Centramos la mirada en los sujetos *victima* y *victimario* porque estos son los personajes protagónicos de las violencias de género representados en las telenovelas seleccionadas. Sabemos que la telenovela reproduce, recrea y visibiliza —de ma-

nera simbólica— normas, mandatos, expectativas y sanciones que cada una de nuestras sociedades están construyendo acerca de los sujetos sociales genéricamente constituidos en tiempos y contextos específicos (Cassano, 2019). Sobre las representaciones, Stuart Hall (1997) plantea que éstas son productoras de cultura pues se organizan como *clusters* discursivos que elaboran significados. En el mismo sentido, Andrea Rodó (1987) las define como “una manera socialmente elaborada y compartida de interpretar y de pensar nuestra realidad cotidiana” (p. 83). Así, los productos culturales de la televisión funcionan como tecnologías de lo social (De Lauretis, 1989), al ser discursos que movilizan diferentes significados.

2. Violencia contra las mujeres en telenovelas contemporáneas peruanas (2015- 2020)

La violencia contra las mujeres y sus cuerpos es aquella ejercida sobre las mujeres por el solo hecho de ser mujeres. Rita Segato (2014) la denomina violencia expresiva porque las mujeres funcionan como lienzo, bastidor y territorio para establecer los términos de la contienda. La violencia de género tiene dos características centrales: Es estructural, es decir, se sostiene en un conjunto de supuestos culturales que van conformando un *corpus* normativo, y es sistémica, esto significa que atraviesa todos los ámbitos de la vida, afectando directamente los proyectos de vida de las mujeres, niñas y adolescentes. Además, se manifiesta en diversas modalidades: física, psicológica, sexual, simbólica, institucional, económica y patrimonial.

Estas modalidades de violencia de género configuran dos personajes centrales: la *victima*, sobre quien se ejerce la violencia, y el *victimario*, quien la ejerce. Una constante que aparece frente a los actos de violencia de género es la credibilidad de la *victima*, la cual se sostiene en dos grandes pilares: la cultura y la ley (Tuerkheimer, 2021). Y “las leyes podrán ser otras, pero aún se encuentran ampliamente extendidas en las mentalidades que nutrieron su contenido” (Miro & Ñopo, 2022, p. 83). O, como plantea Marta Lamas, “si bien la ley hace la diferencia, ésta depende de fuerzas institucionales y culturales más grandes que dan forma a su significado en la vida cotidiana” (Lamas,

2018, p. 37]. Justamente porque “el complejo de credibilidad penetra en las capas más profundas de nuestra cultura” (Tuerkheimer, 2021, p.12) es que nos interesa analizar la telenovela y el conjunto de representaciones que se construyen sobre la violencia de género, ya que estos productos visibilizan los mitos actuales en contextos nacionales (Cabrujas, 2002).

Ahora bien, la violencia de género manifiesta una estructura de tipo cíclica que fue identificada por Lenore Walker (1979), quien observó un patrón repetido en las distintas experiencias de violencia vividas y reportadas por las mujeres. Walker lo denominó círculo de violencia e identificó, además, que cada ciclo contenía tres fases: la primera, referida a la acumulación de tensión en la cual el sujeto victimario se molesta, incomoda, reclama y advierte; una segunda, en la cual el contenido de la violencia sexual, física o psicológica estalla. Hendel (2020) señala que en esta fase “la mujer victimizada corre más riesgos” (p. 81). Finalmente, la tercera fase se conoce como “luna de miel”, pues en ella el victimario pide perdón, justifica, busca impedir la ruptura o que se haga pública la agresión. Muchas veces la necesidad de encajar en los estereotipos asignados socialmente y la idea de familia pesan en las mujeres al aceptar el re-contrato.

En 2015, la telenovela peruana incorpora la violencia de género a las líneas argumentales de sus relatos. Esto es importante porque integra al mundo de la ficción una mirada particular sobre las distintas formas de violencia que afectan a las mujeres. La ficción reproduce los ciclos de violencia y pone en escena la “política patriarcal de dominación estructural que está basada en el sexo y la sexualidad” (Lagarde, 2008). En la experiencia peruana, la ruta ha sido, primero, incorporar el problema a líneas argumentales secundarias, como en *Valiente amor*, para, luego, ocupar las líneas argumentales principales de estos relatos, como son los casos de *En la piel de Alicia* y *Mi vida sin ti*.

En cuanto a la representación de víctimas y victimarios, ésta es rica en términos narrativos y de desarrollo dramatúrgico. Los personajes femeninos víctimas de violencia, en tanto, parecen alejarse del enfoque de la víctima¹, esto es, de la idea de la víctima como un sujeto social delineado exclusivamente por el daño experimentado (Agüero, 2016;

Giglioli, 2017). En estas historias, las víctimas no ocupan esa posición de manera esquemática sino que esta significa, muchas veces, el inicio de un recorrido dramático e identitario de empoderamiento y agencia que termina siendo modélico en cada relato audiovisual.

Sobre el concepto de víctima, Nils Christie (2014) propone cuatro condiciones vinculadas socialmente a la víctima perfecta: la víctima es débil, lleva una tarea respetable, se encuentra en un lugar seguro y el victimario es desconocido. Estas condiciones se contraponen con aquellos que definen a la víctima imperfecta: la víctima es fuerte, no está haciendo algo respetable, pudo haber evitado el ataque de no haber estado en ese lugar y la víctima conoce al criminal.

Simultáneamente, la representación de los victimarios presenta algunos nudos de tensión. Generalmente, se trata de personajes masculinos. Sin embargo, en algunos casos, ciertos personajes femeninos también cumplen ese rol. Esto devela cómo la estructura patriarcal sostiene la violencia y trasciende las dimensiones de género inscritas en distintos procesos de interiorización y socialización de hombres y mujeres, haciendo que algunas “mujeres sigan perpetuando el sexism interiorizado en ellas” (Di Stefano, 2020, p. 51).

Los personajes víctimas y victimarios permiten abordar preguntas importantes: ¿Quiénes son víctimas?, ¿existe la víctima ideal?, ¿quién es la víctima imperfecta?, ¿qué víctimas no encajan en esa categoría? y ¿por qué el victimario es un sujeto enfermo? La representación del victimario como sujeto enfermo coincide con las imágenes que construyen los medios de comunicación y los discursos políticos. Como señala Hendel (2020), “la tendencia social dominante convierte estos asesinatos de mujeres en un fenómeno, un suceso raro, excepcional, producto de la locura de un individuo que no pudo controlarse o de un episodio de emoción violenta” (p.86). Ello resta importancia a la evidencia que señala que la gran mayoría de víctimas de estos crímenes son mujeres, niñas y adolescentes y, la mayoría de los victimarios, hombres. Además, en muchas situaciones de violencia existe premeditación y planificación.

Sobre la violencia sexual, Sharon Marcus (2002) plantea que las diversas técnicas de feminización

de nuestra cultura tienden a reforzar un guion de la violación, porque la feminidad que se promueve enseña a las mujeres que la mejor manera de evitar que las lastimen es permitir que alguien lo haga. Esto es una falacia, pero refuerza la idea de “que la mujer *femenina* sea la víctima perfecta de la agresión sexual” (Marcus, 2002, p.72). Este guion aparece como marco de referencia en varias de las representaciones de la violencia de género que elabora la telenovela peruana.

3. Metodología

Esta investigación es un estudio de caso sobre las representaciones de los sujetos víctimas y victimarios en tres telenovelas peruanas: *Valiente amor* (2016), *En la piel de Alicia* (2019) y *Mi vida sin ti* (2020). Las tres historias seleccionadas para esta investigación marcan el inicio, desarrollo y final del compromiso de la telenovela peruana con la visibilización de la violencia de género. En la actualidad, la producción de las telenovelas se ha alejado de los problemas de género, ilustrando los retrocesos en derechos de la mujer durante el gobierno de Dina Boluarte (Jara, 2025). Por ello, consideramos necesario analizar estos relatos para observar qué representaciones ofrecieron.

La metodología de la investigación es cualitativa y se aplicó un análisis de contenido. Para la selección de las unidades de análisis, se siguió la siguiente ruta: 1) visionado de todos los episodios de las tres telenovelas y sistematización de cada episodio en una ficha resumen; 2) identificación de los personajes que cumplen los roles de víctima y de victimario, usando expresamente ese criterio de selección; 3) selección de escenas de agresión por parte del personaje victimario al personaje víctima, y 4) diálogos de las escenas de agresión.

A partir del visionado, se seleccionaron diecisésis escenas que involucran a diez víctimas y a once victimarios. Cuatro escenas pertenecen a *Valiente amor* e involucran a cuatro víctimas (Valentina, Macarena, Roxana y Thalía), y a tres victimarios (Juan Pedro, Claudio y Armando). Seis escenas se identificaron en *La piel de Alicia*: involucran a tres víctimas (Alicia, Gina y Julia) y a cuatro victimarios (Héctor, Herbert, Rufino y Fernando). Y, finalmente, seis escenas se identificaron en la telenovela

Mi vida sin ti que retratan a tres víctimas (Amanda, Olenka y Xiomara) y a cuatro victimarios (Enrique, Pericles y dos delincuentes). En todos los casos trabajamos con personajes protagónicos, antagonistas y secundarios.

Para el análisis de contenido se diseñaron dos matrices. La primera toma como referencia la propuesta de Nils Christie (2014) y es aplicada a los personajes víctimas (ver **Tabla 1**). El autor plantea que *ser víctima* no es un fenómeno objetivo, pues está relacionado a percepciones personales y sociales. De este modo, hay quienes que —frente a un crimen— reciben rápidamente el estatus de víctima, al encajar en el imaginario alrededor de esta. Se identificaron, además, cuatro categorías de análisis (fortaleza, respesabilidad, seguridad y familiaridad) y se agregó una quinta (poder) debido a su presencia recurrente en las telenovelas observadas².

La segunda matriz con la que trabajamos fue diseñada a partir de los postulados de Sharon Marcus (2002). Su texto identifica variables valiosas al momento de encontrar patrones sobre la representación que las telenovelas hacen del guion de violación y la violencia de género. Estas son la voluntad de los personajes en las escenas analizadas, así como las estrategias verbales y físicas que despliegan para cumplirlas. Igualmente, prestamos atención a las herramientas —elementos físicos y externos— que utilizan para lograr su voluntad —ya sea defensa o ataque— y la reacción que los personajes víctimas tienen ante el miedo causado por la agresión de los personajes agresores.

Un elemento que surgió durante el análisis de las escenas fue la aparición de una figura recurrente junto a la víctima y el victimario: el héroe. Como consecuencia, esta figura narrativa fue integrada a la **tabla 2**.

La codificación la realizamos las investigadoras de forma individual, luego de una discusión colectiva donde se plantearon las dimensiones para codificar cada variable. Cada investigadora codificó una telenovela. En cada relato, el trabajo de codificación se completó en un mes, luego del cual se hizo una revisión cruzada de las codificaciones individuales, cada investigadora revisó los relatos que no había codificado. Eso permitió identificar patrones y llegar a consensos comunes.

Tabla 1: Sobre las víctimas

Nombre de la telenovela					Conclusión	
	"Víctima" 1		"Víctima" 2			
	Episodio	Episodio	Episodio	Episodio		
Fortaleza: ¿Cuál es la fuerza física de la víctima?, ¿y la del victimario?						
Respetabilidad: ¿Qué tarea estaba realizando la víctima cuando fue agredida?						
Seguridad: ¿En qué lugar estaba la víctima cuando fue agredida?						
Familiaridad: ¿Qué relación tiene, o no, la víctima con el victimario?						
Poder: ¿Cuál es la posición social que tiene la víctima en contraste a su victimario?						

Fuente: Matriz de elaboración propia.

Tabla 2: Patrones de representación

Nombre de la telenovela					Conclusión	
	Personaje 1		Personaje 2			
	Episodio	Episodio	Episodio	Episodio		
Voluntad de la víctima, el victimario y el héroe durante la agresión	Víctima:	Víctima:	Víctima:	Víctima:		
	Victimario:	Victimario:	Victimario:	Victimario:		
	Héroe:	Héroe:	Héroe:	Héroe:		
Estrategias verbales usadas para lograr su voluntad durante la agresión.	Víctima:	Víctima:	Víctima:	Víctima:		
	Victimario:	Victimario:	Victimario:	Victimario:		
	Héroe:	Héroe:	Héroe:	Héroe:		
Estrategias físicas usadas para lograr su voluntad durante la agresión	Víctima:	Víctima:	Víctima:	Víctima:		
	Victimario:	Victimario:	Victimario:	Victimario:		
	Héroe:	Héroe:	Héroe:	Héroe:		
Herramientas (elementos físicos y externos) usadas para lograr su voluntad durante la agresión	Víctima:	Víctima:	Víctima:	Víctima:		
	Victimario:	Victimario:	Victimario:	Victimario:		
	Héroe:	Héroe:	Héroe:	Héroe:		
Reacción al miedo que tienen las víctimas ante el victimario	Víctima:	Víctima:	Víctima:	Víctima:		

Fuente: Matriz de elaboración propia.

4. Resultados

Valiente amor (80 episodios) es un melodrama de secretos y búsqueda de justicia. En 1996, Rita y Gerardo se conocen y enamoran en la ciudad del Cusco³. Sin embargo, Gerardo regresa a Lima y nunca vuelve a Cusco. Fruto de esa relación, Rita da a luz a Valentina quien a muy temprana edad queda huérfana pues su madre y su abuelo mueren en un incendio. A los 22 años, Rita conoce a Alejandro y se enamoran. Pronto descubren un secreto que acaba con su felicidad: son hermanos.

La telenovela *En la piel de Alicia* (81 episodios) es protagonizada por Alicia, quien, en la noche de celebración debido a su ingreso a la universidad es violada y golpeada brutalmente. Sobrevive pero no recuerda el hecho ni a su agresor. La telenovela gira en torno a descubrir su identidad, además de visibilizar las implicancias de una violación en la vida de una víctima y de su familia. Su guionista, Rita Solf, declaró que la historia de ficción se alimentó de un conjunto de hechos reales ocurridos en el país y la dedicó a la memoria de Eyvi Ágreda (ANDINA, 2019).

Mi vida sin ti (40 episodios), en tanto, cuenta la historia de amor entre Amanda y Santiago, una pareja de jóvenes que estuvo separada durante veinte años debido a una mentira. Cuando se reencuentran, ambos están casados, pero son matrimonios sin amor. Santiago parece resignado, mientras que Amanda es una madre que padece las agresiones de su esposo, de quien, además, depende económicamente.

4.1 *Valiente amor*

La protagonista de la historia, Valentina, es una enfermera cusqueña que llega a Lima con dos objetivos: estudiar medicina y conseguir justicia por la muerte de su familia. En esta ciudad conoce a Juan Pedro, quien se enamora de ella y en su intento por conquistarla miente, manipula y acosa. El momento de mayor tensión dramática ocurre cuando Juan Pedro intenta abusar sexualmente de Valentina. Macarena es una de las antagonistas del relato. Su familia es de clase alta y su objetivo es reconquistar a su exnovio. Es víctima de violencia física por parte de Claudio, hermano de su exnovio, y como consecuencia de la agresión queda grave-

mente herida. Ella lo denuncia, pero es manipulada por la abuela de Claudio para desistir y retirarla. Roxana es una enfermera trujillana, casada con Armando y madre de dos hijos. En público parecen una familia feliz, pero, en la intimidad del hogar, Armando es un sujeto abusivo que agrede física, psicológica y sexualmente a su esposa.

Thalía es una trabajadora sexual que llegó a Lima desde Chachapoyas⁴ buscando ganar más dinero para costear las medicinas de su hija. Está enamorada de Juan Pedro, con quien tiene una breve relación sentimental en la cual es minimizada y humillada. También sufre violencia física de parte de algunos clientes; entre éstos, el principal agresor es Armando, quien agrede a Thalía física, psicológica, simbólica y sexualmente.

Los cuatro personajes femeninos tienen en común que sus agresores son personas de su entorno; en tres de los casos, las mujeres son de origen migrante, por lo que carecen de redes de apoyo. Los victimarios, por su parte, comparten características como el machismo y la imposibilidad de expresar sus emociones más allá del uso de la violencia.

A partir de la sistematización de la información audiovisual identificamos que, en general, los personajes femeninos se caracterizan por tener menos fuerza física que sus agresores y carecen de poder económico, político o social, todo lo cual las sitúa en una posición de diferencia y desigualdad frente a sus agresores. Macarena es el único personaje femenino con poder económico y social, pero este es insuficiente para enfrentarse legalmente a Claudio, su agresor. Armando, el personaje que más veces aparece representado como victimario, es alcalde municipal, lo que le otorga prestigio, poder político y una posición de abuso.

En las secuencias audiovisuales analizadas no aparece la figura del héroe, pero sí hay intentos de dos de las víctimas por convertirse en sus propias heroínas. Sin embargo, solo una de ellas logra detener a su agresor. Es importante destacar que las víctimas se encontraban en sus casas, realizando actividades cotidianas al momento de ser agredidas. Los perpetradores consideran que las mujeres “merecen” sus castigos. En cuanto a la repetibilidad, la condición de trabajadora sexual de Thalía la pone en una condición de vulnerabilidad mayor. Sus agresores asumen que, por ejercer la

prostitución, la mujer no tiene derechos. El relato solo plantea una posibilidad de final feliz para Thalía cuando abandona la prostitución, lo que ocurre en los capítulos finales.

En las secuencias analizadas identificamos que la voluntad de los personajes femeninos aparece como respuesta a la voluntad de sus agresores, quienes buscan castigarlas o someterlas. La primera estrategia verbal es intentar calmar y disuadir al agresor. Pero eso incrementa la tensión. En cuanto a los agresores, ellos insultan a sus víctimas y las responsabilizan de provocar, en ellos, la actitud violenta.

Las estrategias físicas que despliegan las víctimas buscan distanciarse de sus agresores, lo que genera una respuesta más violenta de parte de los victimarios. En general, las víctimas no utilizan herramientas. Valentina es la única que toma objetos para interponerlos entre ella y su agresor. Los victimarios someten a sus víctimas desplegando su fuerza física. Esta violencia misógina se muestra de manera explícita en las escenas. Las víctimas reaccionan de distinta manera frente al miedo: Valentina intenta huir y buscar ayuda; Roxana se paraliza; Macarena y Thalía gritan, lloran e infringen violencia. Valentina y Roxana encarnan a "las víctimas perfectas" y Macarena y Thalía encarnan, más bien, la categoría de "víctima imperfecta". Hay que precisar que, en esta historia, los victimarios experimentan finales trágicos —Juan Pedro y Armando mueren y Claudio queda dañado— pero no son castigados por la justicia, lo que transmite un halo de impunidad final ya que en el melodrama, la muerte también redime.

4.2 *En la piel de Alicia*

En la telenovela *En la piel de Alicia* analizamos a tres personajes víctimas y cuatro victimarios masculinos. Alicia es la protagonista del relato: es una joven responsable y unida a su familia. Después de la agresión sexual, experimenta lagunas mentales, por lo que no recuerda el ataque. Durante su proceso de recuperación, se vincula afectivamente con Héctor, un joven de su barrio, quien finalmente es revelado como su violador y un feminicida con más de veinte víctimas, un historial borrado por su padrastro, quien es policía.

Julia, en tanto, la hermana menor de Alicia, es una adolescente caprichosa, en constante búsqueda del amor y la aprobación de su familia. Herbert, su profesor del establecimiento escolar al que asiste, se aprovecha de su vulnerabilidad para acercársele y seducir a su estudiante. Posteriormente, Julia lo denuncia ante las autoridades. Más avanzada la narrativa, entre los episodios 76 y 78, Julia es raptada por otro hombre adulto, Rufino, un político poderoso.

Otro personaje que analizamos es Gina, amiga del barrio de Alicia, una joven irrespetuosa y altanera quien es coaccionada para iniciar una relación sexoafectiva con un hombre importante a cambio de evitar ir a la cárcel. Cuando llega al encuentro, descubre a Bernardo, un candidato a la presidencia quien la había acosado sexualmente en el pasado.

Observamos que, en esta producción, todos los victimarios son caracterizados con mayor fuerza física que sus víctimas. Esto funciona a modo de supuesto narrativo. Los personajes masculinos son más fuertes y los personajes femeninos se muestran más débiles. En lo que respecta a la distribución del poder sí observamos más variedad. Por un lado, Rufino y Bernardo son personajes que encarnan la combinación del poder social, político y económico. Por otro lado, Héctor es el reciclador del barrio, un personaje —aparentemente— carente de poder. No obstante, su padrastro es un oficial de la policía, por lo que puede protegerlo gracias a sus conexiones. En el caso de Herbert, el profesor de Julia, su posición de poder se hace evidente. De este modo, los victimarios siempre mantienen algún tipo de relación de poder sobre la víctima.

No hay espacio seguro para las mujeres: Las producciones analizadas caracterizan tanto la esfera privada como la pública como lugares peligrosos para la mujer, ya que las agresiones pueden suceder en sus casas o en las calles. Todos los espacios en que circulan las mujeres pueden convertirse en entornos inseguros para las mujeres.

La respetabilidad como característica de las mujeres víctimas aparece en grados distintos. Respecto a Alicia, cuando aparecen elementos que la podrían distanciar de la respetabilidad, son justificados por la narrativa. De este modo, se aproxima a la representación de una víctima perfecta. Al otro extremo, Gina aparece como una víctima imperfec-

ta al asociarse con la prostitución. Finalmente, el personaje de Julia se encuentra en el punto medio. Una “víctima imperfecta” que madura durante el transcurso del relato hasta alinearse más —aunque no totalmente— con el rol de “víctima perfecta”. En este sentido, aunque la narrativa reconoce a las tres como víctimas, sus desenlaces varían: Alicia sobrevive, Julia escapa y Gina ni sobrevive, ni puede escapar. Ahora bien, debido a la condición dramática de Alicia, que no recuerda a su atacante, todos los personajes masculinos son presentados como sospechosos, sin importar el nivel de familiaridad que tengan con ella.

Víctimas y victimarios reproducen roles de pasividad y actividad, respectivamente. Esto se explica porque, en todos los casos, la voluntad de los victimarios es agredir —ya sea intimidar, matar y/o violar a la víctima—; mientras que las víctimas se orientan de manera defensiva, es decir evitan ser intimidadas, asesinadas y/o violadas. En este sentido, la voluntad de las víctimas aparece como una consecuencia de las acciones de los victimarios.

En relación con las estrategias usadas por los personajes femeninos, las reacciones verbales serán mucho más recurrentes que las físicas. En contraste, los victimarios utilizan ambas. Esto se reproduce en el uso de herramientas: mientras que los victimarios son dueños de estas y saben cómo usarlas; las mujeres no las conocen y tienen menos acceso a ellas. Las herramientas son configuradas como naturales en los personajes hombres, e innaturales en los personajes mujeres. Salvo una excepción, las pocas veces que las víctimas usan estrategias físicas o herramientas, fallan. En efecto, las dos veces que Alicia utiliza un arma es por casualidad. En el primer caso, el uso de un arma es castigado con una acción más violenta de su victimario. En el segundo, la misma Alicia no puede disparar contra su agresor, quien logra revertir la resistencia de Alicia, a quien la somete con el arma. La policía —una institución representada sólo por oficiales hombres— logra detenerlo. En esta misma línea, es común que las víctimas pierdan capacidades de movimiento y de respuesta mientras son atacadas y la representación visual nos permite observarlo. La figura más extrema es la inconsciencia de Alicia durante su violación. En esa situación, no tiene capacidad de voluntad, de movimiento o de respuesta física o verbal.

No obstante, Julia es el único personaje víctima que diseña una estrategia de defensa física ante su agresor: rompe un vaso para usar el vidrio como arma. Aunque su intento fracasa y, de hecho, gatilla una acción más violenta contra ella, en un momento del relato, ella manifiesta orgullo por haber dañado a su agresor.

Por último, cuando aparece un héroe, es un hombre. Y, en todos los casos cuando no hay un hombre para ejercer el rol de héroe, se concreta la agresión. También aparecen algunas representaciones de hombres que no aceptan el rol de héroes y más bien se posicionan como aliados y testigos de los victimarios, hecho que Segato (2016) reconoce como central en el pacto patriarcal y en la persistencia de la violencia

4.3 *Mi vida sin ti*

En esta telenovela la protagonista del relato es Amanda, una mujer de unos 40 años, con un matrimonio muy difícil. Su esposo, Enrique, es violento con los distintos miembros de la familia. Amanda es una mujer inteligente; sin embargo, la vida la ha sometido a una dinámica familiar en la que se siente atrapada, especialmente por sus hijos adolescentes. Ella no terminó sus estudios y nunca ha trabajado fuera de casa, lo que la transforma en una persona dependiente de los ingresos generados por el agresor. Olenka, en tanto, es una joven vital, profesional y disfruta su trabajo. Es independiente y es muy consciente de sus derechos. Ha comenzado a una relación afectiva con Kike, el hijo mayor de Amanda y Enrique. El joven tiene rasgos masculinos tóxicos que chocan con las ideas y valores de Olenka. Por su parte, Xiomara es una mujer de 35 años, cantante de cumbia que ha comenzado a trabajar con una orquesta. Está casada con Pericles, un hombre inseguro.

Amanda es víctima de distintas formas de violencia simbólica, psicológica, física y sexual, además de la económica y patrimonial. La violencia que experimenta Olenka es simbólica, física y sexual. En el caso de Xiomara, nos encontramos frente a violencia simbólica y psicológica. Los victimarios son Enrique, el esposo de Amanda, un sujeto machista y violento quien agrede a Olenka y Amanda. Pericles agrede a su esposa Xiomara, es un manipulador emocional que trunca constantemente

los sueños profesionales de su esposa. Los delincuentes que agreden a Olenka fueron contratados por Enrique para ese fin. Encarnan la violencia instrumental (Segato, 2016) y representan el peligro de lo desconocido.

La fortaleza se ubica en los sujetos agresores. Frente a ella, las reacciones de las víctimas varían: Amanda es más débil que su agresor, en cambio Olenka y Xiomara resisten. La fortaleza de Olenka supone una mayor amenaza para sí misma, pues Enrique buscará ejercer violencia sexual contra ella, por eso contrata a unos delincuentes. No hay predominancia de héroes en las situaciones de violencia que experimentan las víctimas. Solo en el caso de Amanda, será su hijo primero, y un vecino después los que ejecutan ese rol.

En las escenas analizadas los sujetos victimarios son más poderosos en relación a las mujeres que agreden. En el caso de Xiomara, se advierte un relativo balance de poder, pues ella demuestra agencia y, además, ha sobrevivido a experiencias de violencia de género previas. Ello le otorga una fortaleza que será determinante en el relato. Finalmente, tres características son centrales para comprender la dimensión social de este conjunto de representaciones de la violencia de género: las mujeres víctimas de violencia desarrollaban actividades propias de su vida cotidiana al momento de las agresiones, se encontraban en sus espacios domésticos o muy cerca de ellos y, en general, los agresores son personajes que pertenecen a su círculo más íntimo.

En relación con los resultados que arroja la matriz basada en Marcus (2002) para este relato, la voluntad de las víctimas está anclada a una actitud de respeto. Las víctimas desean una vida con respeto. Por el contrario, los victimarios, en todas las situaciones dramáticas, buscan ejercer su voluntad, ignorando los deseos, las expectativas o los sueños de quienes los rodean. De hecho, minimizan o silencian constantemente la voz de sus interlocutoras. En el caso particular de Pericles, él busca, además, que Xiomara nunca descubra las mentiras que él ha ido construyendo en su relación.

En cuanto a las estrategias verbales, las víctimas suelen argumentar, recurren al diálogo y a la comprensión de diferentes puntos de vista. Los victimarios, en tanto, tienen un solo discurso, una

única verdad, la suya y no despliegan argumentos. Cuando el conflicto escala, los personajes victimarios callan a las mujeres y se vuelve evidente, audiovisualmente, el círculo de violencia.

En relación a las estrategias físicas, las víctimas buscan protegerse. En el caso de Olenka, responde físicamente porque la tocaron sin su consentimiento y, además, su agresor la insulta. La estrategia de acción física de las víctimas es mantener alejado al agresor o desescalar la violencia. Los victimarios, por el contrario, aprovechan su fuerza física para someter a las mujeres. El héroe también saca ventaja de su fuerza y el factor sorpresa.

En este relato, las herramientas no aparecen en estas situaciones de violencia. Sin embargo, es importante indicar que, en escenas posteriores, Amanda será víctima de una tentativa de feminicidio y en esa situación, Enrique, el victimario, utiliza un martillo como herramienta para matar a su esposa. Las reacciones de las víctimas se concentran en el llanto en silencio, algunos gritos y la huida. Frente a niveles altos de violencia, la paralización aparece como estrategia de supervivencia. Xiomara es la excepción pues no se deja manipular emocionalmente por Pericles. En *Mi vida sin ti* nos encontramos con una víctima ideal, Amanda, y dos víctimas imperfectas, Olenka y Xiomara.

5. Conclusiones

Central es reconocer el valor de la producción peruana de telenovelas al poner en escena pública la epidemia de la violencia contra las mujeres. En ese sentido, la telenovela, con su especificidad del día a día, ofrece una oportunidad para desarrollar personajes y tramas a lo largo del tiempo y, así, abre posibilidades para dar luz a estos temas y subvertir arquetipos de género negativos. Igualmente, la claridad dramática para representar el ciclo de violencia en estas telenovelas es importante. En el caso de *Valiente amor* y de *Mi vida sin ti*, el ciclo de violencia aparece como un eje dramatúrgico que se desarrolla argumentalmente para las audiencias.

También resalta la diversidad de personajes femeninos representados en situaciones de violencia. Son mujeres jóvenes, adultas, mayores, de distintos estratos sociales, de diferentes lugares

de origen, con competencias diversas, con capitales culturales y simbólicos muy disímiles entre sí. La historia de vida de Valentina, Amanda, Alicia, Roxana, Macarena, Thalía, Olenka o Xiomara son diferentes, y, sin embargo, pueden reconocerse en su condición de sobrevivientes de violencia de género. Igualmente los relatos transparentan las dudas, los miedos, la necesidad de redes de apoyo y el largo camino de sanación que experimentan aquellas mujeres que viven en entornos de violencia de género.

Ahora bien, frente a esta diversidad aparecen algunas constantes en estos relatos. Todos ellos reproducen la polarización genérica de la gramática de la violencia de género (Marcus, 2002). Supuesto por el cual el cuerpo masculino puede blandir o convertirse en un arma, además de beneficiarse de la ignorancia sobre su propia vulnerabilidad; mientras que el cuerpo femenino es universalmente vulnerable. De este modo, los sujetos masculinos quedan constituidos como sujetos de violencia, mientras que los personajes femeninos son objetos de violencia y sujetos de temor.

Un asunto relevante en este conjunto de representaciones de la telenovela son los espacios domésticos donde ocurre la violencia y el hecho que los victimarios pertenecen al círculo cercano de la víctima. Esta apuesta dramática de las historias dialoga de manera directa con la evidencia que tenemos en el Perú sobre los lugares donde ocurre la violencia contra las mujeres. Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI, 2025), la mayoría de los casos de violencia contra las mujeres ocurre en la casa y es ejercida por los hombres de su círculo más inmediato.

En este conjunto de representaciones encontramos algunos nudos de tensión en relación a cómo se representa a los victimarios que ejercen violencia. En todos los casos los victimarios son incapaces de argumentar sus acciones y posiciones de violencia. Además, son representados como monstruos individuales, sujetos que perdieron la cordura y, con ello, su humanidad. Cuando no performan monstruosidad, los victimarios son sujetos enfermos o adictos. En muchos casos, su castigo es la cárcel; en otros, el hospital psiquiátrico o la muerte. Quizá para el mandato melodramático del relato, ésta sea una condición expresada en la propia dinámica del formato. Sin embargo, el carácter monstruoso

de los victimarios en las telenovelas le resta centralidad a lo sistémico de la violencia de género en la vida social, institucional y política, e invisibiliza su dimensión estructural. Esto es contraproducente a lo que el propio relato quiere denunciar, porque perpetúa el imaginario de la violencia de género como algo excepcional y difumina la condición de “dueñidad” que la violencia contra las mujeres conlleva, esto es, de disciplinamiento, de control de los cuerpos y la vida de las mujeres (Segato, 2016).

Los personajes femeninos víctimas de violencia que encajan en el rol de víctima ideal son personajes protagónicos, que performan una conducta pura y transparente, y que moralmente se acercan a la imagen mariana de pureza sexual y sacrificio materno, sin restarles empoderamiento. La posibilidad de Thalía pudiendo ser feliz cuando abandona la prostitución es una metáfora potente de la conducta que se demanda de las mujeres. La mayoría de las víctimas de los relatos analizados encajan más bien en el rol de víctima imperfecta, todos ellos son personajes secundarios que ejercen agencia desde el inicio, que se resisten a pesar de haber sido entrenadas para la pasividad, como señala Marcus (2002). Y su tratamiento narrativo es diverso: pueden ser empoderadas o merecedoras de castigos.

Los relatos analizados ocuparon la franja del *prime-time* en América Televisión, el canal con mayor audiencia de la televisión peruana, y alcanzaron picos de *rating* que los ubican en la lista de diez programas más vistos en sus años de emisión. Las actrices y los actores de estos relatos visibilizaron la problemática más allá de la ficción, en distintas tribunas públicas y mediáticas, sumándose a las demandas de nuestra sociedad en tiempos de movilizaciones feministas para denunciar la violencia contra las mujeres. En esa línea, las telenovelas se nos revelan como dispositivos culturales que continúan siendo vitales para movilizar ideas, emociones y posturas sociales especialmente hoy que en el Perú⁵ se viven disputas y retrocesos con la equidad de género, la lucha contra las diversas formas de violencia de género, los cuidados, el lugar de las mujeres como ciudadanas y los derechos de la comunidad LGTBIQ+.

Ahora bien, este trabajo presenta algunas limitaciones y retos. Una limitación importante de esta investigación es la dificultad de dar cuenta de lo

estructural de la violencia de género, y eso significa imaginar otras líneas de trabajo, quizá con estudios enfocados en las audiencias de estas historias, recuperando la posibilidad de que estos relatos estén cumpliendo un papel educativo. Otra línea de trabajo que abre esta investigación es el análisis propiamente audiovisual y cómo la visualidad —el uso de la música, los espacios, el manejo de la luz, lo explícito o lo metafórico de las imágenes, el ritmo de la edición y las atmósferas que construyen— contribuye a la *performance* del conjunto de representaciones que sobre la violencia de género nos entrega la industria audiovisual en nuestros países. Finalmente, es necesario imaginar espacios de encuentro con los generadores de contenido, ello en la línea de incidir en la puesta en escena de estas historias que atraviesan nuestras realidades.

Notas

1. Daniele Giglioli (2017) plantea que existe un conjunto de tensiones en la posición de víctima: “La víctima no ha hecho, le han hecho; no actúa, padece. En la víctima se articulan carencia y reivindicación,

debilidad y pretensión, deseo de tener y deseo de ser” (Giglioli, 2017, p. 4).

2. Se reemplazó el uso de la palabra “criminal” por la de victimario.
3. Ciudad colonial ubicada en los Andes peruanos, a más de mil kilómetros de distancia de la capital, Lima. Fue capital y centro administrativo del imperio Inca.
4. Ciudad Patrimonio Cultural de la Nación, situada a casi 1.200 kilómetros al noreste de Lima.
5. En el Congreso del Perú se están impulsando propuestas de ley para transformar el Ministerio de la Mujer y Poblaciones Vulnerables en Ministerio de la Familia. Recordemos que el MIMP es el órgano encargado de las políticas de Estado en favor de la equidad de género, los derechos reproductivos, las leyes contra la violencia de género y el reconocimiento de las identidades de la diversidad sexual. El Congreso del Perú ha promulgado leyes contrarias al reconocimiento de derechos de las mujeres (derecho al aborto terapéutico) y las diversidades (uso de baños binarios). El gobierno de Dina Boluarte fue uno de espaldas a las mujeres y las diversidades. Se puede revisar: <https://x.com/manuelaramos/status/1912184667681235191?s=48&t=Xne0mTw-9VQc8VEBdjUHPeA>

Referencias

- Acosta, M. (2016, 17 de julio). Lady Guillén y una lucha que no encontró justicia [CRÓNICA]. *El Comercio* [En línea] <https://elcomercio.pe/lima/lady-guillen-lucha-encontro-justicia-cronica-237875-noticia/>
- Agüero, J.C. (2016) *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. IEP.
- ANDINA (Agencia Peruana de Noticias). (2019, 20 de junio). *Inician grabaciones de telenovela «En la piel de Alicia»*. <https://andina.pe/agencia/noticia.aspx?id=756068>
- Caballero, G. (2019). Usos de las redes sociales digitales para la acción colectiva: el caso de Ni Una Menos. *Anthropologica*, 37(42), 105-128.
- Cabrujas, J. (2002). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Alfadil. Instituto de Creatividad y Comunicación.
- Cassano, G. (2019). *Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú: Una mirada al siglo XXI*. [Tesis de doctorado. Pontificia Universidad Católica del Perú] Repositorio digital PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/15742> Lima. PUCP.
- Christie, N. (2014). *Vida social, un lenguaje para interpretar: textos escogidos*. Editores Del Puerto.

- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. MacMillan Press.
- Di Stefano, O. (2020). El pacto de sororidad como estructura fundamental en la construcción de una comunidad solidaria. *Heterocronías. Feminismos Y Epistemologías Del Sur*, 2(2), 44-61. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterocronias/article/view/31637>
- EUROPRESS. (2008, 17 de abril). México.- Marcela Lagarde dice que la violencia contra la mujer tiene que ver “con un problema de los hombres”. *Notimérica*. [En línea] <https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-mexico-marcela-lagarde-dice-violencia-contra-mujer-tiene-ver-problema-hombres-20080416225803.html>
- Giglioli, D. (2017). *Crítica de la víctima*. Herder.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage publications.
- Hendel, L. (2020). *Violencias de género. Las mentiras del patriarcado*. Paidós.
- INEI. (2025). Informe ENARES 2024. En: <https://www.gob.pe/institucion/inei/informes-publicaciones/6928310-informe-de-los-principales-resultados-de-la-encuesta-nacional-sobre-relaciones-sociales-2024-enares>
- Jara, M. (2025, 5 de febrero). Lo que no es bueno para la democracia en Perú, no es bueno para las mujeres. *IPS Agencia de Noticias*. <https://ipsnoticias.net/2025/02/lo-que-no-es-bueno-para-la-democracia-en-peru-no-es-bueno-para-las-mujeres/>
- Lamas, M. (2018). *Acoso. ¿Denuncia legítima o victimización?* Fondo de Cultura Económica.
- Marcus, S. (2002). Cuerpos en lucha, palabras en lucha: una teoría y una política para la prevención de la violación. *Debate feminista*, 26, 59-85.
- Miro, J., & Ñopo, H. (2022). *Ser mujer en el Perú*. Planeta.
- Rodó, A. (1987). El cuerpo ausente. *Proposiciones* 13, 13, 81- 94.
- Santa Cruz, E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro, el discurso social de la telenovela chilena*. LOM
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños.
- Segato, R. L. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Primera edición. Pez en el árbol.
- Tuerkheimer, D. (2021). *Credible. Why We Doubt Accusers and Protect Abusers*. Harper Wave.
- Walker, L. (1979). *The battered woman*. Harper & Row. Michigan University.

Agradecimientos

Este artículo presenta resultados de la investigación sobre representaciones de la violencia de género en la telenovela peruana financiada por la Pontificia Universidad Católica del Perú / CAP 2024 / PI114.

Sobre las autoras:

Giuliana Cassano es Profesora Principal del Departamento Académico de Comunicaciones - PUCP. Comunicadora audiovisual, Magíster en Estudios de Género y Doctora en Sociología. Investigadora del Observatorio Audiovisual Peruano PUCP donde desarrolla proyectos en audiovisual, estudios de género y memoria.

Brunella Bertocchi Ramírez es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde cursa la maestría de Estudios de Género en el programa de doble grado con la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación Observatorio Audiovisual Peruano.

Mary Bustinza Olivera es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Desde el 2015, es asistente de investigación del Observatorio Audiovisual Peruano PUCP. Actualmente, cursa la Maestría en Escritura Creativa en la misma casa de estudios.

¿Cómo citar?:

Cassano, G., Bertocchi, B., & Bustinza, M. (2025). Sobre víctimas y victimarios: representación de la violencia de género en telenovelas contemporáneas peruanas. *Comunicación y Medios*, 34(52), 107-119. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2025.76496>