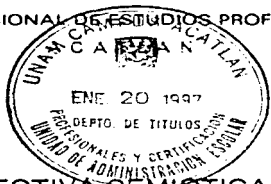


10
2eq.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES



PERSPECTIVA SEMIOTICA DE LA
TELENOVELA MEXICANA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN PERIODISMO
Y COMUNICACION COLECTIVA

P R E S E N T A :
MARIA MARGARITA CERRO DIAZ



ACATLAN, EDO. DE MEXICO

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

	INTRODUCCION	1
I.-	TELENOVELA Y MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACION	
1	IMPORTANCIA DE LA TELENOVELA	9
2	ANTECEDENTES DE LA TELENOVELA	1 5
3	SUSPENSO-CONFLICTO	2 0
4	NOVELA	2 6
5	RADIO-AUDIO	4 5
6	CINE-AUDIOVISUAL CINETICO	5 1
7	TELEVISION	6 6
8	ESTRELLATO	8 5
II.-	PERSPECTIVA SEMIOTICA DE LA TELENOVELA	
1	GUION TELEVISIVO	9 6
2	PLANO DEL CONTENIDO-ACTANTES	1 0 9
3	PERSPECTIVA ACTANCIAL	1 1 4
4	SINTAXIS VISUAL	1 3 2
5	GUION TECNICO	1 4 1
6	GESTO	1 5 9
7	PERSONAJE	1 6 7
8	CODIGOS PROSODICOS	1 8 0
	CONCLUSIONES	1 9 4
	BIBILIOGRAFIA	2 0 6
	HEMEROGRAFIA	2 1 1
	APUNTES	2 1 1
	OTRAS FUENTES	2 1 1
	FILMOGRAFIA	2 1 1

EN LAS UÑAS DE LAS MANOS, EN LAS MANGAS DE LA CHAQUETA, EN LAS BOTAS, EN LAS RODILLERAS DE LOS PANTALONES, EN LA CALLOSIDAD DEL ÍNDICE Y DEL PULGAR, EN LA EXPRESIÓN, EN LOS PUÑOS DE LA CAMISA, EN TODO ELLO SE DELATA SIN AMBAGAGES LA PROFESIÓN DE UN HOMBRE. ES CASI INCONCEBIBLE QUE TODO ESO JUNTO DEJE DE BRINDAR PISTAS AL INQUISIDOR COMPETENTE.

SHERLOCK HOLMES

AGRADECIMIENTO

Agradezco a todas las personas que de una u otra forma me ayudaron a concluir la presente tesis.

Gracias a todos los profesores de la **ENEP-ACATLAN**, por sus luces de conocimiento que me transmitieron durante el periodo de formación profesional, e incluso después de éste.

A mis **AMIGOS**, unos profesores, otros estudiantes de entonces y de ahora, que de manera altruista han contribuido para llevar a feliz término la meta trazada, al cierre de mi carrera como estudiante, a la obtención del título profesional.

GRACIAS HUMBERTO, ARTURO Y JUAN AMAEL.

Asimismo, agradezco de corazón el apoyo y ayuda que me ha ofrecido mi esposo y compañero. Las matemáticas y física, materias que desde la preparatoria con su ayuda he comprendido y valorado.

MUCHAS GRACIAS JERSA.

También, quiero agradecer al V. M., Magister, en la extensión que encierra la palabra. Arte, ciencia, filosofía, moral, virtud, conciencia y más. Fuerza, belleza y candor. "Paecepta bene vivendi tradere".

GRACIAS MIL MAESTRO JUAN JOSE.

En especial, a mi AMOROSO PADRE. El mejor del mundo que dentro de mí sigue vivo. Agradezco sus enseñanzas, sabiduría, infinita paciencia e interminable amor.

GRACIAS, GRACIAS, GRACIAS MANOLO.

Igual a mi MADRE y HERMANOS, por su comprensión y las atenciones que durante su vida me han brindado.

GRACIAS NOEMI, GRACIAS JORGE, GRACIAS PACO.

A TODOS USTEDES CON CARÍÑO Y DE CORAZON LES DEDICO MI TRABAJO.

MARGARITA

INTRODUCCION

Para desarrollar la perspectiva semiótica en las telenovelas mexicanas, se utilizará al ESTRUCTURALISMO como corriente teórica y metodológica, pues se busca descomponer toda la estructura de las telenovelas para luego reconstruirla, de manera que se pueda descubrir el ordenamiento de las relaciones que contengan las telenovelas.

Cabe aclarar que la semiótica y la praxis estructural pueden considerarse como sinónimos, ya que el estructuralismo ha atacado problemas culturales a todos los niveles con base al desarrollo de las técnicas que la semiótica implementa para analizar problemas específicos, tenemos así por ejemplo, la semiótica de la arquitectura, semiótica cinematográfica, semiótica literaria entre otras.

Se ha elegido al estructuralismo por ser una corriente teórica y un método de análisis de estudio que servirá para llegar a un conocimiento objetivo, porque sus técnicas permiten encontrar las formas en que se combinan y estructuran los elementos significativos de las telenovelas para transmitir sus contenidos propuestos, como formas narrativas o formas estéticas. Desde este punto de vista, la perspectiva estructural es la que ofrece las herramientas más idóneas para lograr los objetivos del trabajo.

El objeto de estudio de la presente tesis son las telenovelas mexicanas, que en un sentido literal son novelas transmitidas por televisión, lo que implica a la televisión como medio

transmisor y a la novela como una modalidad de discurso.

Asimismo, el objetivo general será el analizar la estructura narrativa, el contenido actancial y visual de la telenovela que se produce en México.

Como espectáculo televisivo, la telenovela se presenta en forma de SERIAL como analizaremos más adelante, es decir, que cada capítulo queda inconcluso hasta el final de la misma, y en horarios definidos.

En su aspecto formal, la telenovela se ha convertido en una espina dorsal de la programación cotidiana de la televisión mexicana, y que a su vez, se vincula con otros programas de la misma emisora de televisión.

En lo referente a la morfología, las telenovelas son el resultado de un guión, texto novelesco, con técnicas cinematográficas de imagen como son los travelings o los acercamientos con el lente de la cámara, por sólo mencionar algunos, los que veremos con más detenimiento.

La telenovela es una modalidad de género televisivo, transmitida en forma de serial de manera tal que cada capítulo no se resuelve por sí mismo, sino que lleva un hilo conductor que se concatena con el siguiente capítulo, los que son producidos según el progreso de la obra y la receptividad del público, o bien, de acuerdo al esquema central del escritor, y que en cierta medida reflejan culturalmente a la sociedad mexicana.

Llamamos CAPITULO o EPISODIO a cada transmisión fragmentada

de una telenovela o programa seriado o serial, sin importar su duración, que en el caso de la telenovela puede ser de 30 minutos o de una hora, lo que equivale a un capítulo, incluyendo los respectivos cortes comerciales.

Al explotar los temas característicos de la imaginación popular, la telenovela promueve la expansión imaginaria de lo real y establece una tenue frontera entre la realidad y la ficción. (1)

Así, la telenovela se constituye en un vínculo entre el mundo fantástico de la televisión con la realidad social mexicana, y acaba por parecerse a la vida real. La telenovela en México reúne actores jóvenes con primeras actrices u actores, cantantes, escritores, directores, camarógrafos, y técnicos entre otros, por lo que llegan a tener éxito en los televidentes que gustan del género.

Una de las razones de éxito de las telenovelas es su adaptación como producto cultural, a las necesidades emocionales de los receptores, ya que logra crear esa identificación momentánea con la trama o los personajes.

Comencemos por recordar que personajes no son personas. Esta obviedad parecería innecesaria, pero sucede que muchos personajes en los mensajes de difusión colectiva, son presentados como si fueran personas. Quizás el ejemplo más claro de esto es el de las telenovelas. Uso expresivo del lenguaje mediante (a través no solo de palabras, sino sobre todo de gestos y movimientos), los personajes de ese tipo de mensajes se exhiben como si fueran personas. Tal vez en ello reside el atractivo del género, pero también su trampa. (2)

Luis de Llano, en el programa ¿Y USTED QUE OPINA?, del día 24 de julio de 1992, con respecto a lo anterior, dijo:

Lo que a mí me preocupa muchas veces de los

actores en la novela se poseen del papel y se vuelven el personaje, yo estoy ahorita por ejemplo con varios de mis actores que ya no son ellos, ya son el personaje en la vida real, y caminan por la calle igual que el personaje, y se visten igual que el personaje, hablan igual que el personaje, de repente se transforman, existe un mundo muy especial dentro del medio de la actuación, en que muchos de ellos, los 4 meses que dura la grabación o cinco, pierden su personalidad original y se meten en la personalidad del personaje, y andan por la vida así todo el tiempo, entonces lo difícil es cuando terminas esa novela, que tienes que hacer otra, tienes que lavarte completamente de eso, cambiar de actitud. (3)

No obstante, no sólo los actores se sienten influenciados por el personaje, los telespectadores en algunos casos sienten que el personaje de la telenovela es real. Basta como ejemplo lo que en el mismo programa comentó el periodista Héctor Pérez Verduzco:

¿No se acuerdan de la del parche, la de Cuna de Lobos?, que inexplicablemente para mí ha sido la mujer más malosa que ha trabajado en la televisión en las telenovelas, y a ella, la agredieron por lo menos 5 veces, en cine, en supersí, a donde iba la agredían. (4)

Por tanto, podemos definir a la TELENOVELA como un género de televisión, de contenido dramático que se transmite en forma de serial y que cada uno de los capítulos se reviste de suspenso. La trama consiste en problemas ficticios pero que en un momento dado logra un vínculo imaginario con la realidad, y que son producidas y dirigidas por especialistas mexicanos.

Además, para el estudio de las telenovelas, en una aceptación genérica del lenguaje de las mismas, se hará referencia al conjunto de signos con los que se puede llegar a establecer entre el emisor y el receptor una comunicación tanto verbal o

no verbal.

Los signos en sentido estricto se establecen cuando representan un objeto concreto, no obstante, retomando a Ferdinand de Saussure, el SIGNO es la combinación de dos elementos: el Significado y el Significante; pero el signo en las telenovelas va más allá del sentido estricto, como lo veremos en su oportunidad, se definen entonces como la representación de una cosa que se conoce por experiencia y/o la representación de una idea asociada con la experiencia.

De igual forma, se estudiarán las señales que se manejan en las telenovelas, que son los signos que el emisor produce con el fin de comunicar algo y con la intención de provocar en el receptor una respuesta.

Ahora bien, al estudio de los signos y al proceso de significación como campo de la comunicación se le denominó a partir de 1969 como SEMIÓTICA, donde la significación se refiere al "proceso de la producción social del sentido de los textos que circulan en la sociedad." (5)

Antes de 1969 a la semiótica se le denominaba semiología y aún hoy existe una confrontación de ambos términos. A. J. Greimas propuso un uso conciliador en estos conceptos, así la SEMILOGÍA es la teoría general de todas las semióticas, y la semiótica designa al conjunto de investigaciones referidas al campo de la significación. (6)

Por tanto, a partir de la semiótica se estudiará el conjunto o totalidad de elementos significativos de las telenovelas y

en las relaciones con otros elementos, para concretizar el análisis de las telenovelas se empleará la semiótica narrativa o discursiva como una exposición ordenada de ideas, hechos y sentimientos en continuidad, donde además del lenguaje articulado se analizará la puesta en escena, a los personajes, imágenes, gestos, sonidos, objetos, comportamientos y situaciones, como también, en los elementos extranarrativos, que constituyen elementos de significación, en la entrada de un capítulo que se elegirá al azar, pues por la extensión del análisis se tomará sólo la muestra, dejando el camino para estudios analíticos posteriores.

Así también, del estructuralismo se retoma el método de A. J. Greimas, en lo referente al modelo actancial, pues las telenovelas constituyen una estructura tipo, donde se formularán las categorizaciones para representar una sintaxis de actantes para lograr una abstracción formal y aplicarla al relato. Se seguirán los tres ejes que Greimas propone:

- 1) Entre el **Sujeto** que busca un **Objeto** se conforma el **Deseo**, así la relación semántica está dada por el deseo.
- 2) Entre el **Destinador** y el **Destinatario**, el **Objeto** es el intermediario de la comunicación que se genera entre ambos.
- 3) Se estudiarán los dos móviles opuestos, que consisten en aportar ayuda, operando en el sentido del deseo, o por el contrario crean obstáculos para oponerse a la realización del deseo y/o de la comunicación.

Conjuntamente, el modelo actancial de Greimas, supone la descripción del universo en el que se realiza la acción, y se retomará también el sistema binario para el estudio actancial, y el cuadrado semiótico.

Por otra parte, se analizará la información directa obtenida mediante la observación, además que se buscarán entrevistas con informantes.

Al mismo tiempo, se revisará la bibliografía y se llevará a cabo la organización y sistematización de la información tanto empírica como textual en una matriz de doble entrada.

Ahora bien, nuestra hipótesis central es que al aplicar una perspectiva semiótica se analizarán las telenovelas producidas en México, entonces, la investigación arrojará como resultado principal las constantes existentes en su estructura; por otra parte, se conocerá si las telenovelas solo cumplen con la función de entretenimiento y/o dictan pautas de comportamiento en ese reflejo de la realidad social; si las telenovelas son reflejo de una mentalidad o concepción del mundo afín al statu quo, entonces el análisis semiótico demostrará la presencia constante de valores correspondientes a tal statu quo en episodios elegidos al azar.

INTRODUCCION

- (1) Revista Diogenes, Semiología de la Telenovela,
Mónica Rector y Aluizo Ramos Trinta, p. 194
- (2) Daniel Prieto Castillo, La Fiesta del Lenguaje, p.179
- (3) Programa ¿Y Usted qué Opina?, Televisa, Nino Canón,
24 de julio de 1992
- (4) Ibidem
- (5) Desiderio Blanco y Raúl Bueno, Metodología del
Análisis Semiótico, p. 179
- (6) Umberto Eco, La Estructura Ausente, Introducción a la
Semiótica, p. 13

I. TELENOVELA Y MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACION

1.- LA IMPORTANCIA DE LA TELENOVELA

En México las telenovelas han alcanzado una gran importancia, no solo a nivel nacional, ya que internacionalmente gozan de fama y aceptación, como ejemplo, citemos el caso de la actriz mexicana, Verónica Castro, cuando se presentó en Rusia. Debido al personaje de Mariana en Los Ricos También Lloran, "Telenovela que ha batido todos los récords de audiencia en la historia de la televisión, con un promedio de 198 millones de personas que la ven diariamente." (1)

En el Kremlin la recibió el Vicepresidente, dijo Verónica Castro en entrevista de la revista Noticias Mucicales, y agregó que el Vicepresidente le habló:

Acerca de la guerra que tenía lugar por ahí cerca, en la frontera con Yugoslavia, en Bosnia, Herzegovina. Me dijo que a la hora de acuerdo para hacer una especie de tregua. Los cañones callaban durante el tiempo, que duraba cada capítulo. ¿Te imaginas lo que es eso?... Lograr la paz entre los pueblos... es lo más grande que me haya podido suceder en mi carrera. Me dijeron que si desde antes se hubiera exhibido la novela en Bosnia, tal vez se hubiera evitado la guerra. Me siento muy rara ante este tipo de alabanzas, no las puedo captar, pero no puedo negar que son cosas muy bellas. (2)

Asimismo, afirmó Verónica Castro que "En Rusia, las señoras me besaban la mano y los señores se me hincaban." (3)

En la historia de la telenovela, ninguna se puede comparar, por ahora, con los alcances que Los Ricos También Lloran ha obtenido como hecho social, digno de ser mencionado, pues fue producida por profesionales mexicanos y llevada al extranjero.

Mucho se ha dicho de las telenovelas, pero poco, muy poco se ha escrito seriamente; se ha satanizado este género televisivo, pero hoy como hecho social alcanzó la cumbre celestial hasta salvando vidas.

Sea como fuere, las telenovelas mexicanas han alcanzado ratings que no se imaginaban, no obstante su función de entretenimiento para las que fueron creadas.

Por lo que las telenovelas se caracterizan hoy como un género de la televisión, pues esta especie de programa por sus características, muy particulares como veremos a lo largo del desarrollo de nuestro trabajo, no podemos englobarlo en ningún otro género ya establecido, como son las series policíacas o de terror entre otras.

Así, desde ahora podemos afirmar que las telenovelas se desenvuelven en múltiples capítulos, que se transmiten de lunes a viernes, por el canal 2 de Televisa, con la peculiaridad de la continuidad tanto de los personajes como del argumento novelesco y dramático, por lo que se denominan SERIAL, y siguiendo a Cebrian Herrerros que en su libro Introducción al Lenguaje de la Televisión, hace notar la diferencia con respecto a lo que denomina SERIE, puesto que en las series en ningún momento se da una continuidad argumental y dramática. (Véase figura 1 y 2)

Hemos elegido para nuestro análisis de telenovelas, al canal 2 de Televisa, por ser el que tiene cobertura nacional, sin ningún tipo de costo adicional para el televidente, es decir,

no se paga ningun tipo de derecho para poder observar este canal. Lo podemos comparar por ejemplo con Cablevision, o con Multivision que para tener acceso a la señal hay que pagar mensualmente para recibir estas señales en la television, además de pagar anticipadamente la instalacion requerida. Por tanto, la observacion gratuita de canal 2 de Televisa llega a todo tipo de publico.

Asimismo, desde los inicios de la telenovela en México, es el canal 2, El Canal de las Estrellas, a través del cual se han transmitido.

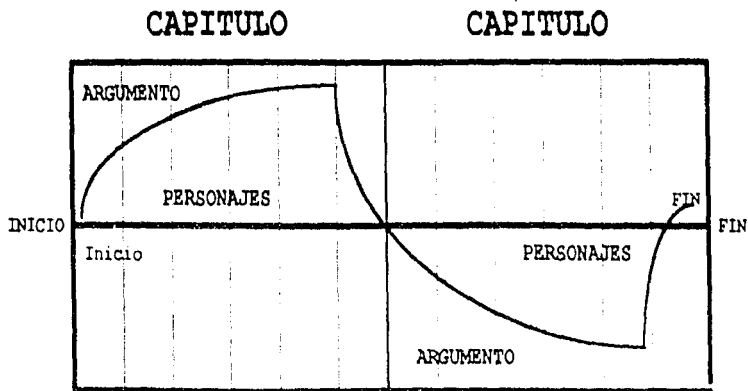
Actualmente, con un horario de 16:30 horas continuamente hasta las 19:30 horas transmiten telenovelas. Reanudando de 21:30 a 22:30 horas con el género de telenovelas.

Cabe recalcar que recurrimos a testimonios de primera mano, o entrevistas, pues no existen estudios previos realizados, con base en algunos de los puntos importantes que de telenovelas tocamos.

LA IMPORTANCIA DE LA TELENVELA

- (1) **Noticias Musicales**, Verónica Castro Paralizó Rusia,
Leopoldo Guerrero, p. 16
- (2) **Ibidem**, p. 18
- (3) **Ibidem**, p. 17

SERIAL

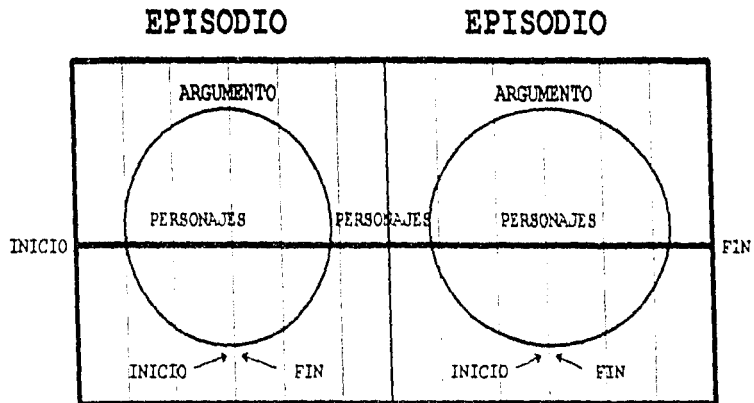


X NUMERO DE CAPITULOS

LINEAS PUNTEADAS
SIGNIFICAN
CROMOSOMAS

FIGURA 1

SERIE



X NUMERO DE EPISODIOS

FIGURA 2

LINEAS FUNTEADAS
SIGNIFICAN
COMERCIALES

LA IMPORTANCIA DE LA TELENUEVELA

2.- ANTECEDENTES DE LA TELENUEVELA

En cuanto a su origen, hemos recurrido a testimonios de primera mano, como el de Rafael Amador Martínez, Subdirector de la revista Teleguías, en el programa ¿Y USTED QUE OPINA? del día 24 de julio de 1992, dijo que las telenovelas "vienen de lo que fue la radionovela cubana, de donde Don Emilio Azcárraga, las adapta aquí en México a la XEW y este se ha conjuntado con los boletines de principios del siglo, donde se relataban todas las historias románticas."

A su vez, en el mismo programa, Alfredo Adame, actor de telenovelas, añadió:

Un poquito de remembranza de donde vienen las telenovelas, de hecho como dice Luis de Llano, las telenovelas es un invento de mexicanos, la primera telenovela que se hizo en el mundo, es en el año de 1957-1958, Senda Prohibida.

Asimismo, agregó Adame, que Senda Prohibida la produjo una marca de pasta de dientes, Colgate Palmolive, y que nació de la idea de los señores Jesús Gómez Obregón y Rafael Banquels, esto:

Ante la necesidad de dar un entretenimiento masivo a bajo costo, se contaban las historias en teatros, se hacían 5 capítulos o 10 de una historia, pero se trataba de llegar a más gente y contar las historias, debido al ritmo creciente de la televisión, y se trataba de llegar a un público más numeroso y tenerlo cautivo más tiempo a lo largo de un serial que puede ser de 100, 80 ó 60 capítulos. (1)

De igual forma, opino Alfredo Adame, que las telenovelas

ahora han cambiado mucho, de la primera que fue Senda Prohibida o Un Paso al Abismo, o Gutierritos que fue la tercera:

Que fue un exitazo, México se paralizaba a la hora que entraba la telenovela al aire; las telenovelas han cambiado a lo largo de estos años; mucho la esencia de las telenovelas, el como se manejan, porque obviamente la tecnología ha cambiado porque ha habido desarrollo. (2)

Por su parte, Fernanda Villeli, escritora de telenovelas, en el mismo programa afirmó:

La telenovela es un fenómeno de hace 34 años, porque desde la primera telenovela, la gente empezó a verla de una manera que no esperábamos nosotros y ahora con los medios de comunicación que ya tenemos, pues ya va a Europa. (3)

A lo anterior, Luis de Llano contestó:

Las novelas de antes y las novelas de ahora, al principio de la televisión, las telenovelas de antes eran en vivo, era muy mágico en ese momento, porque pasaban las cosas en ese momento, y quizás se sentía la telenovela de otra forma a como se siente ahora. (4)

Fernanda Villeli:

Tan pasaban en ese momento, que iban al aire en vivo, que si el actor se equivocaba iba al aire y no podíamos hacer toda la cuestión técnica, ahora de la magia del color y del apuntador electrónico. Realmente, cuando empezamos tuvimos muchos tropiezos con la telenovela, intentamos hacer comedia en vez de drama, no nos fue bien, intentamos muchas cosas, tenemos ya 34 años en la telenovela. Ahora, esto que usted decía que el televidente determina el final de la telenovela, yo pienso que en realidad lo determina la historia misma, la estructura dramática le va dando al escritor las pautas, porque a un escritor le pueden decir poner 100 capítulos más, pero el mismo escritor puede decir, no los da mi novela. (5)

Andrea Legorreta, actriz de telenovelas, intervino posteriormente en el programa, dijo:

Yo creo que muchas veces el número de capítulos los determina el público, porque hay muchas telenovelas que no se han acabado de escribir, entonces de acuerdo a la opinión del público, al éxito que tenga la telenovela o determinado personaje, pues se alarga, o se muere o se va de viaje, yo creo que también depende del público o del escritor.(6)

Por su parte, Susana Crowley, escritora de la Telenovela *Baila Conmigo*, en el mismo programa, opina:

Al final de las telenovelas siempre tiene que triunfar el bien, es una moraleja de las telenovelas y que yo estoy muy de acuerdo con la empresa donde trabajamos, que se maneje, o sea, siempre tiene que haber una virtud que gane sobre el mal, porque si las telenovelas trabajaran de otra manera, la verdad, es que serían reportajes en el periódico, de una realidad bastante terrible que vivimos todos los días.(7)

Ahora bien, es precisamente el escape a la realidad, a la cotidianidad, lo que hace que la telenovela en México sea un éxito, pues el "ser humano está ávido de emociones y sentimientos", como lo expresó en entrevista el Doctor en Psicología, Francisco Morales Caballero.(8)

Al encender el televisor y como espectador ver una telenovela, pueden adquirirse estas emociones y sentimientos, en el nivel de la fantasía, al identificarse en un momento dado con las situaciones y personajes agregó el Dr. Morales Caballero.

Asimismo, el psicólogo explicó que esa identificación es "Ciega y Doble", pues se vive fantasiosamente la vida de los protagonistas sin importar el estrato social al que pertenezcan, y si son personajes socialmente reconocidos mejor.

Como ejemplo cito Morales Caballero el caso de María Mercedes: "Y si sabes que es Thalia, realmente la identificación de fondo es con Thalia, una chica guapa, talentosa, exitosa, es quien encarna el personaje, ese ídolo que está detrás.

Por otra parte, la telenovela se vincula con otros medios masivos de comunicación, como son los diarios y revistas principalmente, además de que en la televisión en otros programas diferentes al género de telenovelas hacen mención a las mismas, o bien, el programa se llega a nutrir del género en momentos determinados.

Las revistas especializadas o no en telenovelas, dan seguimiento a los actores en boga de determinada telenovela, más aún si la revista es especializada en el género, como es el caso de TVyNOVELAS.

Esta revista da seguimiento a los acontecimientos de las telenovelas que se están transmitiendo, dando un pequeño avance de lo que sucederá en ellas quincenalmente, que es la periodicidad de TVyNovelas, fundada el 22 de octubre de 1979.

Además, usa entrevistas y reportajes sobre las filmaciones de las telenovelas y sus actores principales; se estilaban también las votaciones de tópicos variados pero siempre dentro del espectáculo, sobre todo de los actores y actrices de telenovelas como de cantantes en boga.

ANTECEDENTES DE LA TELENOVELA

- (1) Programa ¿Y Usted qué Opina?, Televisa, Nino Canón, 24 de Julio de 1992
- (2) Ibidem
- (3) Ibidem
- (4) Ibidem
- (5) Ibidem
- (6) Ibidem
- (7) Ibidem
- (8) Entrevista, Dr. Francisco Morales Caballero, 23 de junio de 1993

3.- SUSPENSO-CONFLICTO

Por definición, en suspenso, es el estar pendiente de alguna resolución. Suspense en el Pequeño Larousse se menciona la la palabra como inglesa. "Ansiosa expectación ante el desenlace de un argumento, de un film, una novela, etc." (1)

Retomando lo anterior y para los fines de la presente tesis, la palabra SUSPENSO O SUSPENSE, se entenderá como la ansiosa expectación y desenlace del argumento u argumentos que pueden ser de la trama global, o bien, de algún fragmento de la misma dentro de la novela, film o narración que se trate.

Sin descuidar el aspecto de las cámaras de televisión que son uno de los recursos usados por el Director para crear tensión y lograr interés.

Mediante el suspenso crea tensión. Mantenga al sujeto fuera de la cámara a la vez que incita el deseo de verlo.

Empiece mostrando solo parte del sujeto y luego retirese para mostrarlo por grados.

Gire a través de terreno neutro hacia el sujeto y ya en él gire sobre el revelándolo por grados.

Produzca tensión usando las cámaras para señalar los elementos y fuerzas que están a punto de intervenir.

Así, en un juego de beisbol, antes del lanzamiento crucial, presente al pitcher dudando, a los corredores esperando cerca de sus bases, listos para robar la siguiente. (2)

Asimismo, en psicología se afirma que la mente tiende a completar lo que está incompleto:

La mente trata de alcanzar el fin de algo incompleto.

Uno de los adagios más probados y comprobados del teatro es "nada es esperar". El suspenso y la variedad son los puntales del director o empresario teatral de éxito. Con su cámara puede despertar suspenso o curiosidad mostrando parte

del sujeto antes de mostrarlo todo entero, girando hacia el sujeto para irlo revelando gradualmente, mostrándolo imprecisamente (por ejemplo de espaldas o de lejos) antes de presentarlo de cerca y claro. Con la sola iluminación puede lograrlo: presentelo primero en silueta. (3)

Como veremos es un recurso el suspenso, frecuente, recurrente y bien estructurado dentro de la comunicación de masas, y debido a que el tema principal que nos ocupa, la telenovela, es un género que proviene y parte significativamente de la novela, además de que se nutre y desarrolla dentro del suspenso es conveniente remontarnos un poco en su interesante historia, para involucrarnos a su vez en la gestión paulatina del suspenso.

Cabe aclarar que sólo tocaremos algunos autores sobresalientes en la literatura que nos señalan el camino de la novela; como también de la novela por entregas, e incluso retomaremos algunos párrafos de novelas donde podamos apreciar claramente cómo logran el suspenso algunos novelistas sobresalientes a lo largo de la historia.

Pues, como veremos más adelante, la telenovela literalmente es una novela televisada. Pero al remontarnos en la historia de la novela, esta se transforma con el tiempo en novela por entregas, luego en radionovelas hasta finalmente llegar a las telenovelas, teniendo en cuenta que el suspenso está presente en momentos clave para incrementar el interés.

Asimismo, es importante señalar que recurrimos a testimonios de primera mano al referirnos a la historia de la telenovela, cuando en sus inicios, en México, los encontramos a través de

la radionovela.

Otro de los elementos manejados en las novelas, es el CONFLICTO. Es por este elemento que se mantiene una acción constante, mediante hechos conflictivos que además de captar la atención transmiten esa actitud emotiva concerniente al futuro, a lo que pasará, caracterizada por una alternativa mezclada de algo desagradable entre el miedo y esperanza, es decir, ANSIEDAD.

Así, el conflicto, es otro de los elementos básicos en una telenovela, pero no podemos abordar el tema sin antes establecer que todos los conflictos creados dentro de un drama están revestidos de malentendidos.

MALENTENDIDO es un equivoco, una mala interpretación o mal entendimiento.(4) Es decir, una tergiversación de algo dicho o hecho por cierto personaje en el desarrollo del drama.

A su vez, CONFLICTO proviene de afligir, golpear contra algo, abatir, de donde se deriva conflicto que es ya un 'choque'.(5) El Diccionario de Psicología del FCE, define CONFLICTO como "Estado emotivo doloroso producido por una tensión entre deseos opuestos y contradictorios, y debido al hecho de que un deseo inconsciente (reprimido) encuentra impedida la entrada al sistema consciente."

Se trata de fuerzas opuestas del bien y del mal, la lucha de voluntades lo que crea el conflicto que hace avanzar la historia.(6)

De esta forma, con malentendidos se logra el conflicto, que puede ser entre dos personajes, o varios, que por lo general

se utiliza como detrimento del héroe o heroína para alcanzar el objeto de deseo a lo largo de todo el desarrollo de la telenovela.

La manera más fácil y el recurso más efectivo de velar detalles sobre el personaje es a través del conflicto. (7)

Al hablar de OBJETO DE DESEO, nos referimos a lo que Greimas expuso como elemento del sistema actancial, aquello que crea el vínculo entre el Sujeto-objeto y que es el deseo.

Por PERSONAJE debemos entender tal como lo menciona el Diccionario de la Comunicación:

Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que, como dotados de vida propia, toman parte en la acción narrativa. (8)

En esa transmisión de emociones diversas está el éxito de los actores y el gusto del observador al llegar a experimentar esa emoción que le es transmitida. Hablábamos de ansiedad, pero lo mismo es el poder dar la ANGUSTIA, la cual no se refiere a nada preciso, es el puro sentimiento de la posibilidad con una dimensión hacia el futuro, y las posibilidades que se presentan al espectador, tanto en la vida real como a través del drama no tienen ninguna garantía de realización. Sólo aquella ilusión fantástica nos permite verlas como posibilidades placenteras, felices o displacenteras.

Pero la ansiedad es importante, pues la psicología ha planteado y esclarecido el carácter de la angustia que es diferente al miedo, al temor y a otros estados emotivos, que

tienen carácter episódico y que se refieren a situaciones particulares.

Así, los conflictos se crean para lograr mover sentimientos diversos en los espectadores, la acción entre dos fuerzas, cosas, individuos o grupos en direcciones opuestas o una contra otra, son antagonismos que están presentes. Desde luego, los antagonismos se presentan en los personajes y las situaciones del rol que desempeñan.

Cuanta más fuerza tiene el antagonista, más fuerza tiene que tener el protagonista. Los contrastes en los personajes dan fuerza al drama. (9)

No obstante, debemos tener en cuenta que, tanto los conflictos, malentendidos, contradicciones, angustias y ansiedades a los que nos hemos referido separadamente para definirlos y analizarlos, son partes que constituyen un todo, junto con el suspenso en el desarrollo de la trama de que se trate, ya sea novela, película, serie, serial como la telenovela, etc., aparecen entremezclados, y sólo al tenerlos en cuenta metodológicamente, podemos percibir esos sutiles manejos dentro de la estructura, que hacen interesantes los capítulos en la telenovelas, o series de televisión, o películas cinematográficas.

Crear tensión dramática es construir o formar la dinámica y el vigor de un acontecimiento, demorando al mismo tiempo su acaecimiento, con lo que se genera expectación en el auditorio. Es una técnica que recuerda al estiramiento de un bandita de caucho o al aumento de la diferencia de carga entre los platos de un capacitor eléctrico. (10)

SUSPENSO-CONFLICTO

- (1) Pelayo García y Ramón Gross. **Pequeño Larousse Ilustrado**, p. 270
- (2) González Treviño, Jorge E., **Televisión, Teoría y Práctica**, p. 157
- (3) **Ibidem**, p. 183
- (4) Pelayo García y Ramón Gross, **Op.Cit.**, p. 649
- (5) Joan Corominas y José Pascual, **Diccionario Crítico y Etimológico Castellano e Hispánico**, (V. 2), p. 17
- (6) Madeline DiMaggio, **Escribir para Televisión, Cómo Elaborar Guiones y Promocionarlos en las Cadenas Públicas y Privadas**, p. 119
- (7) **Ibidem**, p. 144
- (8) Ignacio H. de la Mota, **Diccionario de la Comunicación**, (V. 2), p. 178
- (9) Madeline DiMaggio, **op. cit.**, p. 119
- (10) González Treviño, Jorge E., **Op. Cit.** p. 157

2.- NOVELA

Sabemos que las obras "Literarias se han agrupado en tres géneros básicos, esto es, lírico, épico y dramático"(1). En el primero sobresale la expresión de las emociones íntimas del que habla; en el segundo predomina la narración de las acciones de terceras personas, diremos que pertenece al género épico, el que engloba tanto la poesía épica como el cuento y la **NOVELA**; En el tercero, es donde el autor concibe su obra para ser representada ante un auditorio, es decir, para que los personajes dialoguen o hagan uso del monólogo y sean representados por actores, en el género dramático es donde se incluyen la tragedia y la comedia.

Por tanto, a la NOVELA la definiremos como:

Obra literaria en prosa en que se narra una acción fingida, o basada en todo o en parte en un hecho real, y cuyo fin es interesar y causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones, y de costumbres.(2)

La NOVELA es pues una narración en prosa, de longitud variable que "describe sucesos generalmente imaginados por el autor que sin embargo, constituyen una visión personal de la realidad" (3), donde se utilizan procedimientos propios del género dramático para caracterizar a los personajes cuyas acciones se relatan.

A su vez, el género dramático se ha dividido en tres subgéneros:

La tragedia, la comedia y el drama, clasificación con base principal en temas tratados y en la condición social y moral de los personajes. En la

tragedia se desarrollan acciones heroicas o infortunadas de personajes que suelen simbolizar diversos principios morales; en la comedia intervienen personajes de condicion comun se presenta una vision ironica y critica de la realidad humana y social; y en el drama se mezclan elementos tragicos y comicos, dolorosos y felices que integrados ofrecen una vision compleja y matizada de la naturaleza moral de los hombres y de su comportamiento social. (4)

Tal como expusimos, las obras literarias concebidas para ser representadas ante un publico pertenecen al genero dramatico, las que se construyen mediante la sucesion o paralelismo de los discursos de los personajes que intervienen en ellas y que los actores pronuncian en un escenario. El termino griego DRAMA significa accion, alude al caracter eminentemente teatral, representativo de las obras dramaticas (5), para esto el autor indica por medio de acotaciones al margen las condiciones del escenario como las actitudes que deben asumir los actores para interpretar a los personajes que representan asi como los movimientos que deben efectuar en el escenario. (6)

Los griegos fueron los creadores de los generos literarios. En poesia tuvieron dos aspectos: la poesia lirica y la poesia epica. La primera en aparecer fue la epica, en la que el poeta narra el mundo exterior que lo rodea, y el protagonista suele ser el pueblo griego. Como gran ejemplo de poesia epica mencionamos a Homero, autor de los famosos poemas de la Ilíada y la Odisea.

La lirica es posterior y se llama asi por el instrumento musical que acompañaba los versos. La poesia lirica narra la vida interior del poeta. Sus principales representantes cantaron al amor, el vino, la mesa, la patria y sus ciudadanos. Entre los grandes poetas liricos estan Anacreonte, Safo y Pindaro.

Tambien fueron creadores del genero del teatro o poesia dramatica. La tragedia nacio de las fiestas

de Dioniso o Baco. El padre de la tragedia fue Esquilo (siglo V a. de J.C.). Sus dramas sirvieron para la educación religiosa del pueblo griego. En estas tragedias, el destino es la parte esencial y a él ni los dioses ni los hombres pueden evitarlo. Las principales tragedias de Esquilo son "Las Suplicantes", "Los Persas" y "La Orestíada". Fueron también famosos trágicos Sófocles y Eurípides. Otra forma teatral fue la comedia cuyo principal fin era la crítica social. El mejor representante de este género fue Aristófanes. Escribió numerosas obras en las que criticó a los filósofos y a los políticos y a los literatos; entre ellas citamos "Las Nubes", "Las Ranas", "La Avambia de Mujeres", etc." (7)

Cabe el comentario que hace Bentley, en su libro *La Vida del Drama*, donde al citar a Esquilo como el primer dramaturgo, el que enseñó a Occidente:

El gran autor dramático es aquel que brinda una imagen del conjunto de su época reproduciendo sus principales conflictos y triunfos (y también fracasos, como son sentimiento podríamos agregar). El gran teatro ha sido "teatro de ideas" desde sus comienzos. (8)

Como dato curioso acerca de la tragedia, Isaac Asimov, en su libro titulado *Los Griegos*, cuenta que Pisistrato, tirano de Atenas, protegía la cultura e hizo construir templos en la Acrópolis, además de introducir nuevas fiestas, fue el que estableció la fiesta en honor a Dioniso, donde se incluían procesiones de Sátiros, que cantaban Tragoideas, es decir, canciones de Machos Cabrios, donde más tarde, ya en poesía se relataban mitos. "Y aun los llamamos («Canciones de Machos Cabrios»), pues son lo que en castellano llamamos «tragedias»." (9)

Comencemos entonces por mencionar a Sófocles y posteriormente a Eurípides, sobresalientes en la tragedia; observemos como

crean el suspenso además de su excepcional forma de manejar a la tragedia. Veamos pues, uno de los párrafos de Edipo en Colono:

Ed.- La ciudad misma, en infausta hora, me hizo criminal al forzarme a una boda, sin que yo me diera cuenta. Y ella fue mi desgracia.

Coro.- ¿Y, zoso verdad? ¿O es cierto que invadiste el talamo mismo en que yacía tu madre? ¿De ahí tu nombre infando?

Ed.- ¡Ay, eso escuchar es para mí la muerte... Pero es verdad: estas dos hijas son el fruto de esa unión...

Coro.- ¿Qué has dicho?

Ed.- ¡Dos hijas, dos maldiciones!

Coro.- ¡Ay, Zeus!

Ed.- Nacidas del mismo seno al que yo para hacer hice sufrir dolores.

Coro.- ¿Ellas tus hijas son y además...?

Ed.- Y además, hermanas de su padre.

Coro.- Ah, ah.

Ed.- Y origen de desdichas que sin número de mí se desbordan.

Coro.- Has padecido.

Ed.- Padeci males inolvidables.

Coro.- Y comitiste...

Ed.- Nada cometi.

Coro.- ¿Entonces, ¿qué?

Ed.- Lo que fue, recibir un don de la ciudad por haberla salvado. Así nunca me hubiera agradecido!

Coro.- ¡Infeliz, es que entonces no mataste...?

Ed.- ¿Qué decir quieres?, ¡explicate!

Coro.- ¿...a tu padre?

Ed.- ¡Infeliz, otra vez golpe tras golpe, herida sobre herida.

Coro.- ¿Lo mataste?

Ed.- Lo maté, pero fue en mi defensa.

Coro.- ¿Cómo?

Ed.- La justicia me ampara.

Coro.- ¿Pero cómo puede ser?

Ed.- Voy a decirlo, yo sin saber quien era lo maté. Lo destruí. Ante la ley estoy limpio. Llegué a ese punto sin saberlo. (10)

Por su parte, Eurípides, tal como lo menciona Angel Ma. Garibay en la introducción de Las Diecinueve Tragedias, hace más humana la tragedia "Capta todo lo que somos, capta todo lo que padecemos, capta todo lo que anhelamos, capta todo lo que

no podemos alcanzar." (11)

Un buen ejemplo de lo anterior, lo encontramos en la tragedia

Ion, cuando habla con Creusa:

Ion.- ¡Señora, de qué ateniense eres esposa!
Cre.- No es de la ciudad; es un extranjero de fuera.
Ion.- ¿Quién? ¿Tiene que ser de noble protapia!
Cre.- Xutos, hijo de Ayolo, del linaje de Zeus.
Ion.- ¿Y cómo un extranjero es esposo de una mujer de Atenas?
Cre.- Es que Eubea es tierra que se avvicina a Atenas.
Ion.- Separada, dicen, por húmedos linderos.
Cre.- La conquistó él y aliado con los Cecrópidas.
Ion.- ¿Y obtuvo su premio? ¿Y el premio fue la boda?
Cre.- De su batallador Animo fui dote, puesta en su mano.
Ion.- ¿Con tu marido vienes, o tú sola al venerado oráculo?
Cre.- Con él, pero aun está en casa de Irofonio.
Ion.- ¿A qué viene? ¿Cuál simple peregrino, o a saber de un oráculo?
Cre.- A consultar a Febo y solo acerca de un asunto.
Ion.- ¿Tocante a los productos de la tierra, o acerca de hijos?
Cre.- ¡Sin hijos como, largo tiempo infecunda es nuestra union!
Ion.- ¿Nunca lograste un hijo? ¿Siempre infecunda fuiste?
Cre.- Febo lo sabe cuán sin hijos soy.
Ion.- ¡Miseras! toda tu dicha con esto se destruir: no eres feliz! (12)

Elegimos presentar la tragedia Ion, pues, al final sigue el esquema de recompensa al bueno y castigo al malo, típico en las telenovelas actuales.

Por otra parte, de la comedia griega. Aristófanes es por excelencia, el representante. Si bien los orígenes de la comedia no parten de Aristófanes, sino que se dice que los

historiadores de la comedia la dividen en comedia antigua, media y moderna o nueva. Lo cierto es que el término de la comedia, proviene del Koomos, que significa regocijo popular, o festejo ruidoso (13). "Comedia no es más que canto del Koomos. Un canto popular de jerga, para decirlo en una palabra."(14)

En la comedia predomina el tono crítico con buen humor sobre los hechos políticos, sociales o de las debilidades humanas, desde luego, muchas veces exagerada la comedia, pues el fin que persigue el comediante es divertir con la herramienta de la fantasía que retoma parte de la realidad y la transforma con genialidad mordaz, que alegra al espectador.

Pero, dejemos la palabra a Aristofanes, en la comedia de Las Nubes:

Discipulo.- ¿Qué te pareciera si yo te contara otra gran idea de Sócrates?

Estrepidiades.- ¿Cuál? Te ruego me la digas.

Discipulo.- Ese mismo Querofonte de Efeto le preguntaba si los moscos rezumban con la tropita o con el trasero.

Estrepidiades.- Y ¿qué dijo Sócrates de los moscos?

Discipulo.- Dijo que el intestino del mosco es muy delgado y por eso el aire va con mucha fuerza desde el pico hasta el trasero y cuando intenta salir es cuando hace el rezumbido.

Estrepidiades.- Nos va resultando flauta el trasero de los moscos, feliz y feliz mil veces el intestino...quador. Si conoce tan bien el intestino de los moscos, con qué facilidad se librará de cualquier acusación."(15)

La creatividad de Aristofanes transforma al filósofo en sofista, por tanto, la oratoria como sofista delicioso, pero las metáforas que logra este gran comediante son netamente

representativas de ese rudo ingenio.

Para no salirnos del tema que nos ocupa, dejaremos de lado lo tocante a la lírica primitiva, los juglares y la epopeya, no obstante, que los juglares, podríamos decir que al ir narrando o cantando los sucesos y acontecimientos de un lugar a otro, hacían las veces de informadores, lo que podría ser el principio rústico del periodismo, y a la vez quizá, un tanto novelas narradas, por el tono novelesco en su forma de narración, para lograr la atención de los que escuchaban.

Ahora bien, dentro de las primeras manifestaciones de la novela que datan del siglo I, Petronio escribió el famoso Satiricon; en el siglo II, Lucio Apuleyo escribió su Asno de Oro o Las Metamorfosis. Cabe señalar que las dos obras que hemos mencionado son del género picaresco, primer género que durante el Renacimiento toma las características ya definidas de escuela literaria, básicamente en España durante los siglos XVI y XVII.

En los albores del siglo XIV, los primeros libros de caballerías, novelas idealistas, como el Amadís de Gaula, que se cree fueron quizá inspiración de grandes obras. La NOVELA DE CABALLERÍA es: "Libro de caballería especie de novela antigua en que se narran las hazañas y hechos fabulosos de caballeros andantes o dados a la aventura." (16)

Durante la Edad Media sobresale El Infante Don Juan Manuel como el mejor prosista con El Conde Lucanor; ya en la puerta del renacimiento se considera que "La buena prosa la escriben

el Arcipreste de Talavera, los cronistas de Don Juan II, o Pérez de Guzmán." (17)

Además, la Edad Media incorpora al teatro lo que parecería ser su villano definitivo: el Diabolo. Todos los villanos desde entonces han sido un poco satánicos, siempre que hayan podido demostrar alguna real energía. El melodrama popular, tal como lo conocemos hoy, no es más que una decadente y casi siempre pálida versión del drama cristiano de la vida con el hombre situado, al modo de Fausto, entre los ángeles del bien y del mal." (18)

En la época de los grandes descubrimientos en España, durante reinado de los Reyes Católicos, se escribieron grandes obras como La Celestina; esta obra cobra importancia relevante por su estilo retórico que expone sentimientos de amor y odio. Se afirma además que con Fernando de Rojas da comienzo en Europa el Diálogo. (19)

Hay en la Celestina -dice el sagacísimo don Juan Valera- cierto misterioso encanto que se apodera del alma de quien la lee, embelesándola y moviéndola a la admiración más involuntaria. (20)

A continuación observemos un párrafo de la Celestina, y pensemos en esos sentimientos de los que hablamos:

MELIBEA

Es tu sierva, es tu captiva, es la que más tu vida que la suya estima. ¡Oh mi señor! No saltes de tan alto, que me moriré en verlo; baja, baja poco a poco por la escalera, no vengas con tanta presura.

CALISTO

¡Oh angelica imagen! ¡Oh preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡Oh mi señora y mi gloria! En mis brazos te tengo, y no lo creo! Mora en mi persona tanta turbación de placer, que me hace no sentir todo el gozo que poseo.

MELIBEA

Señor mío, pues me fie en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición por ser piadosa que si fuera esquivia y sin misericordia; no quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio; que las cosas mal

hechas después de cometidas, más presto se pueden reprimir que enmendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona; no pidas ni tomes aquello que tomado no sera en tu mano volver. quite, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura.

CALISTO

Señora, pues con conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería cuando me la diesen desechalla? Ni tú, señora, me lo madarás, ni yo lo podría acabar contigo. No me pidas tal cobardía; no es hacer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de mi deseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis pasados trabajos?(21)

Ahora bien, "Los romances sobre El Cid, en parte son ficciones épicas que comenzaban a transformarse en relatos novelescos."(22)

Asimismo, en el siglo XVI surgen nuevos géneros en las novelas, la picaresca, la pastoril, la morisca y novelas cortas de origen italiano. La NOVELA PICARESCA es "La que, normalmente en primera persona, relataba las peripecias poco honorables de un pícaro, y que cultivó durante los siglos XVI y XVII."(23) Como ejemplo podemos citar El Lazarillo de Tormes.

La NOVELA PASTORIL es aquella que durante los mismos siglos que la picaresca, "narraba las aventuras y desventuras amorosas de pastores idealizados"(24). En cuanto a la NOVELA MORISCA, es un "Relato cultivado en España, especialmente en el siglo XVI, que describe peripecias entre moros y cristianos que rivalizan en valor, sentimientos y cortesías."(25)

Luego ya en 1605, aparece la primera parte del Quijote, y en 1615 la segunda, por lo que sobresale Cervantes, con su novela

que califican de realista y donde encontramos la dimensión del tiempo. "Cervantes representa una corriente humanística renacentista en plena Contrarreforma." (26)

-¿Cuánto ha que baje?

-Poco más de una hora- respondió Sancho.

-Eso no puede ser- replicó Don Quijote-, porque allá me anocheció y amaneció, y torno a nochece y amanecer tres veces; de modo que, a mi cuenta, tres días he estado en aquellas partes remotas y escondidas a la vista nuestra.

-Verdad debe de decir mi señor -dijo Sancho-; que como todas las cosas que le han sucedido son por encantamiento, quizá lo que a nosotros nos parece una hora, debe de parecer allá tres días con sus noches.

-Así será- respondió Don Quijote.

-Y ¿ha comido vuestra merced en todo ese tiempo, señor mío? -preguntó el Príncipe.

-No me he desayunado de bocado -respondió Don Quijote-, ni aun he tenido hambre, ni por pensamiento.

-Y los encantados, ¿comen? -dijo el Príncipe.

-No comen- respondió Don Quijote-, ni tienen excrementos mayores; aunque es opinión que les crecen las uñas, las barbas y los cabellos.

-Y ¿duermen por ventura los encantados, señor? -preguntó Sancho.

-No, por cierto -respondió Don Quijote-; a lo menos, en estos tres días que ha he estado con ellos, ninguno ha pegado el ojo, ni yo tampoco.

-Aquí encaja bien el refrán -dijo Sancho- de dime con quien andas, decarte he quien eres: andase vuestra merced con encantados ayunos y vigilantes; mirad si es mucho que ni coma ni duerma mientras con ellos anduviere. Pero perdoneme vuestra merced, señor mío, si le digo que de todo cuanto aquí ha dicho, lléveme Dios (que iba a decir el diablo) si le creo cosa alguna.

-¿Como no? -dijo el Príncipe. Pues ¿había de mentir el señor Don Quijote, que, aunque quisiera, no ha tenido lugar para componer e imaginar tanto millón de mentiras? (27)

En el siglo XVIII en el campo de la novela resalta Fray Gerundio de Campuzano de José Francisco de Isla, pero es en la segunda mitad del siglo XIX, donde la novela florece, "Por los

Años sesenta sobreviene por la boca de la novela por entregas, género en el que el dracillo pintoresco de Manuel Fernández y González. Esta novela difunde el gusto por la lectura."(28)

La NOVELA POR ENTREGAS se caracteriza por su larga extensión, y porque se distribuía periódicamente en fascículos, lo que crea el suspenso e incrementa el interés del lector:

Novela por Entregas: La de larga extensión que, en el siglo XIX y buena parte del XX, se distribuía en fascículos periódicos a los suscriptores. Desarrollaba, en general, peripecias melodramáticas de personajes contemporáneos, y, frecuentemente, carecía de calidad literaria. Son el antecedente directo de la novela radiofónica y televisiva por capítulos, verdaderos laureantes de la desaparición de aquélla."(29)

El éxito se debe indudablemente por el suspenso en el que se deja al lector entre una publicación y la siguiente; suspenso que se incrementa y que remarca el tácito suspenso en la narración misma.

Citemos a Charles Dickens en este punto, escritor inglés, quien representa la innovación en la publicación de las novelas por entregas, novelas extensas que comenzaron publicándose en los diarios de la época, en secciones quedando en continuación, remarcando el suspenso en el hilo general de la novela.

Charles Dickens es un innovador, una de sus grandes obras, Los Pájaros Postumos del Club Pickwick donde la serialización del relato fue un éxito.

Después viene Olivier Twist en 1837 y hasta 1850 su producción se multiplica en entregas con Las Campanas, Dombey e Hijo,

Batallas de la Vida y Estampas Italianas, entre otras.

A su vez, Dickens es considerado como el inventor de la novela terrorífica, la que se basa indiscutiblemente en el suspense ya que crea la sensación combinada de incertidumbre, miedo y aprensión en el lector, además de la emotividad concerniente al futuro, elementos de la angustia y ansiedad ante el peligro desconocido que se plantea. (30)

Otra de las novelas por entregas de Dickens es Tiempos Dificiles (Hard Times), que escribió a petición de una revista con el objeto de incrementar las ventas.

La revista Palabras del Hogar necesitaba una novela larga que captara la atención de los lectores, como sabían apreciar aquellos relatos dickensianos, repletos de tipos, hechos, aventuras y desventuras; vida, en fin, rebosante por los dedos que movían la pluma. (31)

En efecto, tal como lo pensaron con la novela de Dickens las ventas se elevaron al doble:

La novela terminó en la revista el 12 de agosto de aquel año, después de haber vuelto él a Boulogne, como anteriormente lo había hecho, a renovar su amistad con monsieur Beaucourt. Después la editaron Bradbury & Evans. (32)

Por tanto, observamos que en aquel entonces, la novela por entregas fue todo un éxito, y ahora como ejemplo retomemos un párrafo de Tiempos Dificiles:

La clase había llegado para entonces al convencimiento de que con aquel señor se acertaba siempre, contestando que no, el coro de (No!) fue rotundo. Solo algunos rozagados contestaron débilmente que sí. Y entre los rozagados estaba Ceci Jupe. El caballero, sonriendo desde la altura de su sabiduría dijo:

-Niña número veinte.

Ceci, toda colorada, se levantó.

-De modo que tú alfombrarías tu habitación... o la de tu marido, si fueses más crecida y lo tuvieses...., con dibujos de flores, ¿no es así? ¿Y por qué?

-Si me lo permitas, señor, porque me gustan muchos las flores.

-¿Y porque te gustan colocas encima mesas y sillas, y haces de manera que la gente las pisotee con sus pesadas botas?

-No les harían ningún daño, señor, no las aplastarían ni las ajarían, señor, si me lo permitas. Al ver aquellos dibujos de unos originales lindos y agradables, yo me imaginaria que...

-Ay, ay, ay!- exclamó el caballero, muy ufano de que las cosas hubiesen rodado hasta el punto que a él le interesaba. Nunca debes imaginarte nada! De eso precisamente se trata. No debes dejarte llevar por la imaginación.

-Cecilia Jupe, jamás debes hacerlo -insistió solemnemente Tomás Bradgrind.

-¿Lo real, lo real, lo real!- repitió Tomás Bradgrind. (33)

Ahora bien, en la época del romanticismo, a Dumas se le califica como un escritor Romántico, muy vasto, introductor del teatro romántico, hábil, cultivó también el género terrorífico, como lo dice Salvador Reyes Nevares en la introducción a la gran novela histórica de Los Tres Mosqueteros, donde además asegura que esta misma es el fuerte de Dumas. Pues la NOVELA HISTÓRICA es la que durante el siglo XIX se constituyó como género, "en épocas preteritas, con personajes reales o ficticios, y tratando de evocar los ambientes, costumbres e ideales de aquella época." (34)

Muchas de estas obras, las históricas y las no históricas, aparecieron por primera vez por entregas, como folletines de los periódicos de entonces (Le Siècle por ejemplo). Dumas cumplía así con una de las exigencias del gran público: interés y emoción a dosis periódicas, cuidándose muy bien de interrumpir la narración en un punto tal que no hubiese más remedio que beberse el siguiente número. (35)

Así, Los Tres Mosqueteros de Alejandro Dumas, cumple con un orden secuencial impecable, con ser también una novela sobresaliente en el género de los folletines, o novela por entregas, pero "folletín ilustrado" lo llama Reyes Nevares.

Observemos directamente en la novela de Los Tres Mosqueteros, -que no obstante que el tiempo ha pasado sigue siendo para el lector algo exquisito-, el suspenso, donde, el Cardenal Richelieu había ordenado arrestar a D'Artagnan, y por tanto, éste se presentaba delante de él:

-Eso es- dijo con una voz cuya dulzura contrastaba con la severidad de sus palabras-, que os habeis constituido en jueces sin ver que los que no tienen la misión de castigar y castigan son asesinos.

-Señor, os juro que ni por un momento he tenido la intención de defender mi cabeza contra vos; sufrir el castigo que Vuestra Eminencia quiera imponerme. No amo bastante la vida como para temer a la muerte.

-Si, no lo ignoro, sois hombre de corazón -dijo el cardenal con voz casi afectuosa-, y puedo decirlo desde luego que seréis juzgado y condenado.

-Otro podría responder a Vuestra Eminencia que tiene su perdón en el bolsillo; yo me contentaré con decir: ordenad, señor, estoy pronto.

-¡Vuestro perdón! -dijo Richelieu, sorprendido.

-Sí, señor -respondió Artagnan.

-¿Y firmado por quién?... ¡por el Rey!

El Cardenal pronunció estas palabras con expresión singular de desprecio.

-Por Vuestra Eminencia.

-¿Que decís?

-Vuestra Eminencia reconocerá sin duda la letra, y Artagnan presentó al Cardenal el precioso papel que Athos había arrancado a Mi lady y que había entregado a Artagnan como salvoconducto.

Su eminencia lo tomó y leyó lentamente:

"Por orden mía y para bien del Estado ha hecho el portador de la presente lo que ha hecho.

Campaneto de la Rochela, 3 de agosto de 1628."

Richelieu (36)

Otro escritor de los grandes que no podemos dejar de

mencionar, es a Victor Hugo y su obra cumbre de Los Miserables, donde la estructura de folletines, o novela por entregas, le da un suspenso magistral.

Una cosa es incuestionable: que Los Miserables ha sido la novela hughiana de mayor aceptación universal. Su estructura folletinesca (de "suspenso", se diría ahora), sus compuestos sentimentales, sus denuncias y anatemas, su fuerza imaginativa; en fin, todas las savias y fibras que la constituyen, logran interesar a los más numerosos grupos de lectores. Sus personajes son encarnaciones típicas con una sobrecarga de bondad, o de maldad, o de estuicia, o de tiración o de inocencia. Cada uno de los caracteres y de los sentimientos quedan en la novela desbordados exhaustivamente. El lector, al concluir, por voraz que sea, debe sentirse satisfecho. (37)

A manera de ejemplo, citemos uno de los párrafos de Los Miserables, que hemos elegido por la forma de crear el suspenso:

Juan Valjean sintió que le faltaban las baldosas, y entro en aquel fango. Agua en la superficie, llegamos en el fondo. Pero había que pasar. Retroceder era de todo punto imposible. Mario estaba espirante, Juan Valjean estenuado. Por otra parte, ¿a donde iría? Juan Valjean siguió adelante; tanto más, cuanto que el hoyo parecía al principio poco profundo. Pero a medida que avanzaba, sumergíanse sus pies. Pronto el ciemo le llegó a media pierna, y el agua por cima de las rodillas. Continuo, sin embargo, y con los brazos levantados sostuvo a Mario sobre el agua. El ciemo le pasaba ya de las caderas, y el agua de la cintura. Imposible retroceder. Hundíase cada vez más, y aquel fango, bastante blando para el peso de un hombre, no podía sostener dos. Trabajo habría costado a Mario y a Juan Valjean salir de allí aun aisladamente." (38)

En el párrafo anterior de Los Miserables, Victor Hugo logra magistralmente, el suspenso, y nos deja prever que morirán los dos, pero después, en el siguiente párrafo los salva.

Cuando parece que los protagonistas ya no tienen salvación, expone de manera inesperada algo que de forma truculenta hace que se salven.

Otro de los géneros que no podemos dejar de mencionar es la novela de aventura, donde el protagonista se ve envuelto en diversas circunstancias de acción y suspenso. La NOVELA DE AVENTURAS la podemos definir como la que por lo general utiliza escenarios de "lugares sugestivos e idóneos para vivirlas: selvas, desiertos, mar, espacio, etc., relatan acciones muy dinámicas, audaces y sorprendentes, en que se sortean los mayores peligros y va dirigida al público juvenil." (39)

El hombre además experimenta atracción por el peligro, sobre todo cuando este no es real sino ficticio. Suele acercarse, para gozar de él, a las novelas de aventuras y a las de intriga. En las primeras el peligro cae sobre los héroes desde el medio exterior: es riesgoso internarse en esta selva, embarcarse en este mar, ascender aquella montaña. En las segundas son las maquinaciones de los otros "de otros personajes" las que ponen al filo de la desgracia al protagonista y suscitan también el miedo." (40)

Y al tocar el tema de novela de aventura, no podemos dejar de nombrar a Julio Verne, quien es considerado ahora como creador de la ficción científica, donde el suspenso se mantiene a lo largo de sus novelas, lo siguiente pertenece a su novela La Isla Misteriosa:

Pero durante aquella noche del 8 al 9 una enorme columna de vapores, escapándose del cráter, subió en medio de detonaciones espantosas a más de tres mil pies de altura. La pared de la caverna de Dakkar había cedido, sin duda, bajo la presión de los gases, y el mar, precipitándose por la chimenea

central en el abismo que vomitaba llamas, se vaporizó repentinamente. Pero el cráter no pudo dar salida suficiente a aquellos vapores, y una explosión, que se hubiera dado a cien millas de distancia, conmovió las capas del aire. Trozos de montaña cayeron en el Pacífico, y en pocos minutos el océano cubría el sitio donde había estado la isla de Lincoln.(41)

A lo largo de nuestra exposición hemos visto de manera sintetizada, desde las tragedias griegas en sus máximos exponentes, la transformación que ha llevado la novela hasta convertirse en NOVELA POR ENTREGAS; que sería el antecedente inmediato de lo que ya en el siglo XX evolucionó en radionovela y que posteriormente con el progreso tecnológico, que crea la televisión, se modifica en telenovela.

Cabe señalar que de la misma forma, hemos tratado de enfocar el suspenso, que dado en pequeñas dosis se hace irresistible, por lo que es utilizado en diarios, revistas, comics y fotonovelas entre otras publicaciones que conforman los medios masivos de comunicación.

Existen diferentes formas de crear riesgo y suspense, una consiste en colocar a la audiencia en la posición superior, o sea, permitiéndoles saber de antemano que es lo que podría suceder a su protagonista o protagonistas; e inferior, esta posición sitúa a la audiencia junto con los protagonistas ambos van descubriendo lo que va sucediendo.(42)

NOVELA

- (1) Helena Beristain, et. al., Español, Primer Grado, p. 15
- (2) Ignacio H. de la Mota, op. cit., p. 129
- (3) Helena Beristain, et. al., op. cit., p. 190
- (4) *Ibidem*
- (5) Joan Corominas y José Pascual, op. cit., (V. 2), p. 521
- (6) Helena Beristain, et. al., op. cit., p.190
- (7) Amalia López Reyes y José Manuel Lozano Fuentes, Historia Universal, p. 123-124
- (8) Eric Bentley, La Vida del Drama, p. 116
- (9) Isaac Asimov, Los Griegos, p. 84
- (10) Sofocles, Las Siete Tragedias, p. 165
- (11) Euripides, Las Diecinueve Tragedias, p. IX
- (12) *Ibidem*, p. 237
- (13) Joan Corominas y José Pascual, op. cit., (V. 2), p. 156
- (14) Aristófanes, Las Once Comedias, p. IX
- (15) *Ibidem*, p. 69
- (16) Ignacio H. de la Mota, op. cit., (V. 2), p.129
- (17) Julio Torri, La Literatura Española, p. 70
- (18) Eric Bentley, op. cit., p. 118
- (19) Julio Torri, op. cit., p. 114
- (20) *Ibidem*, p. 116
- (21) Fernando De Rojas, La Celestina, p. 121-122
- (22) Julio Torri, op. cit., p. 122
- (23) Ignacio H. de la Mota, op. cit., p. 129

- (24) Ibidem. p. 130
- (25) Ibidem. p. 129
- (26) Julio Torri. op. cit., p. 231
- (27) Miguel de Cervantes Saavedra, El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. p. 1239-1240
- (28) Ibidem. p. 370
- (29) Ignacio H. de la Mota, op. cit., p. 129
- (30) Charles Dickens, Almacén de Antiquedades,---
- (31) Charles Dickens, Obras Completas, (V. III), p. 667
- (32) Ibidem. p. 668
- (33) Ibidem. p. 672
- (34) Ignacio H. de la Mota. op. cit., p. 129
- (35) Alejandro Dumas, Los Tres Mosqueteros. p. XVIII
- (36) Ibidem. p. 369-370
- (37) Victor Hugo, Los Miserables. p. XX
- (38) Ibidem. p. 821
- (39) Ignacio H. de la Mota, op. cit., p. 129
- (40) Alejandro Dumas. op. cit., p. XVII
- (41) Julio Verne, La Isla Misteriosa. p. 343
- (42) Madeline DiMaggio, op. cit., p. 117

3.- RADIO-AUDIO

En la radio, el suspenso se presenta al igual que en otros medios de comunicación, dosificada, tanto en narraciones, discursos o bien, radionovelas. No obstante, y a diferencia de los medios de comunicación escritos, el suspenso se nutre con los recursos propios y características de la radio, con el sonido y el silencio.

La radio es, hoy por hoy, presencia permanente en el hogar, en el traslado de un lugar a otro, en el recinto de trabajo de los mexicanos. Su público supera ampliamente al de otros medios de comunicación... De acuerdo con cifras de la Cámara de la Industria de la Radio y Televisión, existían en esa misma fecha en el país 8'761.920 radiohogares, por 4'535.232 telehogares. Y si en las zonas rurales la radio persiste como el medio de comunicación con mayor número de usuarios, de igual manera ocurre todavía en las áreas urbanas donde, al contrario de lo que se piensa, la radio continúa superando a la televisión: en la mayor urbe del país, la ciudad de México, el 94.6% de los hogares cuenta con radio y el 90% con televisión; más de dos millones de automovilistas sintonizan diariamente, y a cualquier hora, alguna emisora.(1)

Las cifras nos demuestran que la importancia de la radio como medio de comunicación masivo en México, es por el alcance en la audiencia. Por lo que debemos hablar de las características propias, es decir, del LENGUAJE RADIOFONICO:

Es el conjunto de elementos sonoros posibles de crear para la radio, la manera en que los organizamos y el resultado que obtenemos, en muchos sentidos se parece al lenguaje verbal, porque se vale sustancialmente de él, pero es claro que tiene elementos propios, el solo hecho de que un tipo de voz específica, acompañada de un efecto tal, y una música determinada, hace que tomemos una actitud, independientemente de lo que nos diga.(2)

La radio al constituir un lenguaje propio, desarrolla toda una serie de sonidos que hoy le

3.- RADIO-AUDIO

En la radio, el suspenso se presenta al igual que en otros medios de comunicación, dosificada, tanto en narraciones, discursos o bien, radionovelas. No obstante, y a diferencia de los medios de comunicación escritos, el suspenso se nutre con los recursos propios y características de la radio, con el sonido y el silencio.

La radio es, hoy por hoy, presencia permanente en el hogar, en el traslado de un lugar a otro, en el recinto de trabajo de los mexicanos. Su público supera ampliamente al de otros medios de comunicación... De acuerdo con cifras de la Cámara de la Industria de la Radio y Televisión, existían en esa misma fecha en el país 8'761,920 radiohogares, por 4'535,232 telehogares. Y si en las zonas rurales la radio persiste como el medio de comunicación con mayor número de usuarios, de igual manera ocurre todavía en las áreas urbanas donde, al contrario de lo que se piensa, la radio continúa superando a la televisión: en la mayor urbe del país, la ciudad de México, el 94.6% de los hogares cuenta con radio y el 90% con televisión; más de dos millones de automovilistas sintonizan diariamente, y a cualquier hora, alguna emisora.(1)

Las cifras nos demuestran que la importancia de la radio como medio de comunicación masivo en México, es por el alcance en la audiencia. Por lo que debemos hablar de las características propias, es decir, del LENGUAJE RADIOFONICO:

Es el conjunto de elementos sonoros posibles de crear para la radio, la manera en que los organizamos y el resultado que obtenemos, en muchos sentidos se parece al lenguaje verbal, porque se vale sustancialmente de él, pero es claro que tiene elementos propios, el solo hecho de que un tipo de voz específica, acompañada de un efecto tal, y una música determinada, hace que tomemos una actitud, independientemente de lo que nos diga.(2)

La radio al constituir un lenguaje propio, desarrolla toda una serie de sonidos que hoy le

permiten ser verdaderamente elocuente, es decir, hacer más accesibles y convincentes sus proposiciones. Estos sonidos, cuando son elementos de ambientación o apoyo, son llamados efectos.(3)

En cuanto a efectos hay algunos que producen los técnicos sustituyendo unos ruidos con otros. "Ahí están los casos de los truenos con láminas delgadas, la lluvia que se finge con una regadera que chorrea; o los balazos con golpes de cinturón."(4)

Existen también efectos físicos que están a cargo del efectista, como son los pasos o el abrir o cerrar de puertas entre otros muchos.

Entre los efectos físicos más comunes están los pasos, el abrir y cerrar de las puertas, el servir líquidos, el palmeo de las tortillas, el golpear cuerpos u objetos, el andar con espuelas, el correr cerraduras, etc. La lista es interminable.(5)

Ruidos, efectos musicales, palabras enfatizadas-entrecortadas o suaves, modulación de la voz, murmuraciones, silencios, pausas cortas o largas, variaciones de tono y ritmo etc., son utilizados para remarcar el suspenso, captando la atención de los radioyentes.

Sabemos entonces, que el sentido al que la radio alude es al oído, por tanto, definimos el término audio:

El Diccionario de la Comunicación define el término AUDIO como:

Elemento compositivo que, antepuesto a otro, expresa la idea de sonido o audición. Sonido, factor único para la realización, como tal medio de comunicación, de la radiodifusión. En cine y televisión, la parte sonora o audible de la producción. También el equipo de sonido de una estación de televisión. (6)

El productor de radio se sirve de voces, música, sonidos y silencios para intentar cautivar al oyente con su mensaje, pero antes de que cualquier programa de radio convertido en ondas hercianas llegue al radioescucha, ya existe en la mente del productor y es diseñado por un equipo que realiza cuidadosamente, como en todo proceso industrial, un proyecto de producción radiofónica.(7)

El sonido se caracteriza por tres cualidades, el tono, la intensidad y el timbre; pero hablamos del sonido con respecto al radio, entonces "da una representación del mundo constituida por imágenes acústicas".(8) Es decir, el sonido que escuchamos a través de la radio provoca la creación de imágenes:

El oído humano tiene una capacidad, debido a la hiperestesia, de crear imágenes. Tales imágenes, que dependen de la sensibilidad de cada persona, no son imágenes reales, ni concretas. Por eso la radio es el medio de difusión que tiene la sociedad actual para provocar y excitar al máximo la imaginación de las personas.

Las imágenes creadas por lo sonidos no son iguales para todos los receptores. Cada uno se crea una imagen abstracta en relación con lo que sugiere dicho sonido. Por ello puede decirse que la radio (aunque carezca del aspecto visual) en cierto sentido pertenece a lo audiovisual. Aunque no presente imágenes reales crea una imágenes mentales tan fuertes como aquellas.(9)

El sonido es todo aquello que podemos percibir a través del oído, aunque en el nivel de la significación también el silencio forma parte de él, "No solo las palabras, los ruidos, la música son sonido, sino también el silencio."(10)

Hemos visto someramente, algunas de las características de la radio, pero hablemos ahora con respecto a México y al tema que nos ocupa, algunos de los antecedentes de las telenovelas, que son las radionovelas, donde encontramos su inicio inmediato.

En México, en el año 1930, manejada por Televisa Radio, se funda la estación de radio comercial que llevo a ser la más importante de Latinoamérica, la XEW. "Su programación compuesta por radionovelas, género que le dio la fama de que aun goza y que se refleja en el rating." (11)

Cabe aquí mencionar al que llaman el Shakespeare del Melodrama, Don Félix B. Caignet, escritor de radionovelas que se consagra con El Derecho de Nacer. Transmitida allá por el año de 1948, en Cuba, "Cuando La Habana era todavía un gran hotel de Estados Unidos." (12)

La respuesta con que el auditorio recibe este drama que conjuga con sabiduría genial los ingredientes y los personajes clásicos del folletín (el amor traidonado de una linda joven, la cobardía sin nombre de un miserable, la necesidad de un padre al que sólo le importa el honor de un apellido, la abnegación de una humilde negra convertida en madre espiritual de un chiquillo primoroso, etcétera, etcétera, etcétera) es una respuesta de aceptación absoluta. El público se entrega a la historia. Sufre. Se irrita contra la injusticia del destino. Siente activada su compasión, su instinto maternal. Es la vida misma la que está palpando... no, claro, no es la vida misma, porque en la realidad los problemas no se acumulan en forma tan inclemente, ni ocurren tantísimas felices o infelices coincidencias en el momento justo en que deben ocurrir, ni los seres humanos son pura generosidad, puro odio, pura rectitud, puro corazón, ni todo lo que se dice o que se hace tiene por fuerza una significación futura o una trascendencia definitiva. La vida misma no es así de esquemática, desde luego, pero a golpes de suspenso y dirigiendo sus dardos emotivos al corazón, nunca a la inteligencia -'eureka', ahí está la clave- el genio del melodrama consigue imponer las reglas de su juego y convencernos de que la vida misma es así, así debería ser, así lo es al menos en este caso y a ver quién resiste un bombardeo continuo de penas y amarguras. El corazón de todos los hombres del mundo tiene una cáscara vulnerable de sensiblería. Que tire la primera

piebra el que se considere libre de sentimientos cursis. Que levante la mano el que no se haya conmovido hasta la medula con una palabra melosa. Bienaventurados los ingenuos, los simples de espíritu, los inocentes. El que no se haga como ellos no entrará en el reino de los cielos ni podrá paladear melodramas perfectos como el del señor Caignet (acorde musical apoteósico). (13)

Fue en 1950 cuando la obra de E. Derrocho de Nager llega a México:

Y nos enloquece. Por primera y por única vez en la historia, una radiodifusora de pocos recursos (la XEW de entonces) hace polvo los ratinos de la W. Dolores del Río como Elena, Radio Fábregas como Albertico y Feora Cabdevilla como Tama Dolores, ponen a llorar a lágrima viva a todo el país. (14)

Otra de las estaciones que dentro de su programación musical, de comentarios e informativos que maneja radionovelas, es Radio Reg, pero se establece hasta 1947. "Como puede observarse, la radionovela es el género radiofónico de mayor importancia para la estación." (15)

No cabe duda de que la radionovela es el antecedente inmediato de la telenovela.

RADIO-AUDIO

- (1) Alma Rosa Alva de la Selva. Radio e Ideología. P. iii
- (2) Joao Barrera y Marco Antonio Zapata, Curso de Capacitación, Realización Radiofónica, Unidad III. Guionismo, p. 11
- (3) Joao Barrera. op. cit.,. Unidad IV, Efectos Físicos, p. 1
- (4) Ibidem, p. 2
- (5) Ibidem. p. 3
- (6) Ignacio H. de la Mota. op. cit., (V. 1), p. 75
- (7) Hector Gama. Curso de Capacitación, Realización Radiofónica, Unidad II, El Proyecto de Producción Radiofónica, p. 1
- (8) Mariano Cebrian Herreros. Introducción al Lenguaje de la Televisión, Una Perspectiva Semiótica, p. 99
- (9) Ibidem
- (10) Ibidem, p. 100
- (11) Alma Rosa Alva de la Selva. op. cit., p. 33
- (12) Carlos Monsivais. A Ustedes les Consta. p. 272
- (13) Ibidem, p. 273-274
- (14) Ibidem, p. 276-277
- (15) Alma Rosa Alva de la Selva. op. cit., p. 76

6.- CINE-AUDIOVISUAL CINETICO

Con respecto del cine, además del sonido, cuenta con la **IMAGEN**, elemento potencial para incrementar y darle movimiento al suspenso cuando de este se trata.

Es conveniente antes de continuar que mencionemos el término **AUDIOVISUAL CINETICO**, pues es aquí donde se conjuga lo que escuchamos, vemos y lo que el movimiento en las imágenes genera.

Los órganos de los sentidos son los informadores para nuestro organismo, cumplen con esa función, la de informarnos sobre los cambios del medio ambiente.

Estos 5 receptores reúnen, recolectan, la información selectiva dependiendo del órgano respecto a la clase de estímulos que recibe son de suma importancia. No obstante, y para los fines de este trabajo, nos avocaremos solo a los que el término audiovisual compete, es decir, a los órganos del oído y del ojo en su percepción simultánea.

Por ESTÍMULO nosotros entendemos cualquier cambio de energía que activa un órgano sensorial.

El ojo, por ejemplo, responde solamente a cerca de 1/70 del espectro electromagnético total, el oído responde solamente a un rango limitado de vibraciones del aire, en tanto que los rayos cósmicos y las ondas de radio no activan directamente a los órganos de los sentidos.(1)

Pero también, tanto el cine como la televisión engloban el término CINETICO que es un adjetivo propio del movimiento, donde la imagen adquiere ya una postura diferente a lo que es la fotografía, pues esta carece de movimiento.

Ahora bien, si habláramos de audiovisual caeríamos en lo que es la fotografía con carrusel de disolvencias, pero aún así la imagen continúa inmóvil. La serie de fotografías con texto grabado, que se usa actualmente en las empresas con fines de capacitación, o en las escuelas con objetivos educativos, de aquí el por qué del término cinético, de movimiento.

Al referirnos al término IMAGEN y debido a la amplitud del concepto procederemos a definirlo. En el Diccionario Crítico Etimológico, Castellano e Hispánico, menciona que "Imagen, tomado del lat. imago, -inis, 'representación o retrato', 'imagen'; e icono, primer elemento de compuestos cultos formados con el griego".(2) No obstante, nosotros nos referimos a la IMAGEN ELECTRONICA, "La imagen televisiva, obtenida por transformación fotoeléctrica de una imagen óptica."(3)

De igual forma nosotros nos avocaremos a los medios de comunicación referentes a lo audiovisual cinético, estos son el cine y la televisión. A diferencia del teatro, ya que su estructura, por la diferencia de actores en vivo, no se aproxima ya a los que llamamos audiovisual cinético; mientras que el cine o la televisión presentan imágenes pregrabadas como en las telenovelas actuales, por medio de una cámara para cine o televisión, con sus lentes respectivos.

La imagen es signo en cuanto que está en lugar de las cosas. Es el doble de la realidad. Ahora bien, este signo de la imagen no se puede confundir con el signo audiovisual: cinematográfico, televisivo, etc. Este infunde una correlación a los objetos que aparecen en la pantalla. Es más, siguiendo en esta

línea a Jean Mitry podemos decir que «las cosas no tienen por sí mismas ningún sentido. Se contentan con "estar ahí"; sus significaciones, eminentemente subjetivas, dependen de la manera en que las utilizamos y en que actúan sobre nosotros, de nuestras relaciones con ellas. Cada percepción nueva devulve todas las significaciones ligadas a un objeto, al menos las que lo reconocemos». (4)

Si bien teatro y cine coinciden en que ambos "presentan" cosas y personas, en vez de limitarse a «contarlas» u «describirlas», como la novela, el cine puede presentar muchísimas más cosas: el mundo entero. (5)

Cabe hacer notar que la imagen en el cine es diferente a la que nos imaginamos al leer un texto de novela. Aristóteles hace mención de este tipo de imagen:

La imagen también es una metáfora, pues poco se diferencia de ella. En efecto, cuando dice Homero que Aquiles "saltó como un león", hay una imagen, y cuando se dice el león saltó, hay una metáfora. (6)

Continua García Escudero mencionando la diferencia sustancial entre cine y teatro al decir, que el primero "manipula imágenes", mientras que el segundo, "manipula realidades". (7)

En cuanto a las características del cine, va desde Griffith, como padre del cine, "el montaje servía para aumentar la emoción de una escena dividiéndola en planos, o para provocar el suspense de dos acciones que se desarrollan a la vez". (8)

El MONTAJE CINEMATOGRAFICO por su importancia, como característica del cine, podemos definirlo como:

Secuencia ordenada de escenas de diferente duración que en su conjunto, presentan una idea que no podría ser expresada por cada una de ellas separadamente, y que dan a la trama el ritmo que le corresponde, lo que se realiza con el corte de los copiones de imagen y sonido, que una vez ordenadas las escenas, se disponen por el orden previsto en el guión y con el perfecto sincronismo del sonido

correspondiente. Su responsabilidad técnico-mecánica corresponde al montador bajo las instrucciones artísticas del director.(9)

Al hablar de montaje, debemos mencionar el RITMO CINEMATOGRAFICO que se logra mediante la cadencia de los planos siguiendo la acción del guión. Así, el mecanismo del montaje "consiste en fragmentar primero la realidad en planos para reconstruirla después, ordenando esos planos en un sentido determinado."(10)

Podemos decir por tanto, que el montaje regula cuando se ensamblan los planos, con los que se adquiere el ritmo cinematográfico. Existen 3 tipos de montaje básico: el montaje alternado o "crosscutting", el montaje paralelo y el montaje convergente. Al montaje alternado y al paralelo podemos considerarlos como procesos narrativos, pues establecen lazos y relaciones entre diferentes líneas de acción."(11)

Mientras que el montaje paralelo tiene la función de que, por medio de montaje alternado, las diferentes partes del film llegan a "fundirse dando lugar a una síntesis final."(12)

Otra de las características principales de la imagen cinematográfica, nace en 1925 cuando se descubre la movilidad de la cámara:

Cierto que ni aún así podrá sustituir al montaje de planos heterogéneos, pero, en cambio, rodando una escena, el movimiento de la cámara permite sustituir la pluralidad de planos por un solo plano continuo, e lo largo del cual la cámara va adoptando sucesivamente todos los puntos de vista que se desean.(13)

Ya se ha dicho que el cine es imágenes donde la cámara puede

darles una significación determinada, un sentido propio, le dan movimiento y ritmo. Se mueven en cada plano y además los planos se combinan entre sí. Se presentan cosas, personas, y lugares, por lo que no se limitan a narrar o describir los hechos como en las novelas.

Ahora bien, fue con la aparición del sonido en el cine cuando "el cine se constituyó espectáculo audiovisual homologándose con el teatro y complementando los elementos básicos constitutivos de la impresión de la realidad." (14) El sonido es pues para el cine en términos generales su clasificación en función de la imagen.

Pero ahora hablemos del suspense en el cine, un buen ejemplo son los géneros policíaco y de terror, el suspense es indispensable pues es posible que las pesadillas se mezclen con despertares agitados, presentándose como parte de la realidad.

El suspense surge como necesidad de buscar nuevos estímulos al agotarse los de erotismo y violencia. Suspense es Hitchcock hábil en crear angustia "alrededor de la nada" dicen los críticos:

era inevitable que este genio del suspense, después de haberlo aplicado al género policíaco (39 escalones), al melodrama (Rebeca), al psicoanálisis (Cuentame tu vida), al cine religioso (Mi secreto me Condena), al judicial (El Hombre Equivocado), y a la política (Intriga Internacional), desembocase en el genuino cine de terror, con Psicosis y sobre todo con Los Pájaros." (15)

Como transmisor de emociones más que de conocimientos, el cine logra penetrar en el espectador removiendo sentimientos.

abusa el suspense en la angustia que transmite en ese manejo dimensional del futuro, juego que mueve en el hombre proyectándolo hacia un futuro incierto por su carácter de peligro, llevando al espectador oportunamente a la catarsis, en particular por el drama, para la liberación o sosiego de la misma angustia producida, equilibrando las emociones.

Precisamente por ello, en el mundo de la ficción cinematográfica, una de las normas sobre las que se construyen, a la vez, la impresión de la realidad y la posibilidad de identificación, es la prohibición de la mirada de los actores a la cámara, pues el espectáculo debe desarrollarse ante los ojos de un espectador al que no debe recordársele su posición de voyeur, de intruso en la narración.(16)

Asimismo, Freud dejó unos apuntes en cuanto a la catarsis de las emociones:

El espectador del drama es un individuo sediento de experiencias; se siente como ese "Miserable, al que nada importante puede ocurrirle"; hace ya mucho tiempo que se encuentra obligado a moderar, mejor dicho, a dirigir en otro sentido su ambición de ocupar una plaza central en la corriente del suceso universal; anhela sentir, actuar, modular el mundo a la luz de sus deseos; en suma, ser un protagonista. Y he aquí que el autor y los actores del drama le posibilitan todo esto al ofrecerle la oportunidad de identificarse con un protagonista. Pero de este modo le evitan también cierta experiencia, pues el espectador bien sabe que si asumiera en su propia persona el papel del protagonista, debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le malograrían por completo, o poco menos, el placer implícito. Sabe además, que sólo tiene una vida que vivir, y que bien podría perecer ya en la primera de las múltiples batallas que el protagonista debe librar con los hados. De ahí que su goce depende de una ilusión, pues presupone la atenuación de su sufrimiento merced a la certeza de que, en primer término, es otro, y no él, quien actúa y sufre en la escena y en segundo lugar, tratase solo de una ficción que nunca podría llegar a amenazar su seguridad personal.(17)

La función del drama escribe Freud, es un despertar de la piedad y temor que provoca la catarsis de las emociones y que se podría caracterizar el drama por la relación que tiene con el sufrimiento y la desgracia. "Todas las formas y variedades del sufrimiento pueden constituir, pues, temas del drama, que con ellas promete crear placer en el espectador." (18)

Por otra parte, en lo referente al drama del amor agrega Freud, constituye el punto de partida para causas o situaciones disyuntivas conflictuales "Tan infinitas en su variedad como lo son las fantasías eróticas del género humano." (19)

Lo anteriormente expuesto está íntimamente ligado a la Telenovela, pues este género es melodramático, contiene suspenso, sufrimientos, situaciones disyuntivas y conjuntivas, conflictivas, además, del tema por excelencia, el amor en las telenovelas, el amor en muchas de sus formas y expresiones.

El Melodrama, es una derivación y compuesto de Melico, veamos:

Melodrama "diálogo acompañado de música", "pasaje ejecutado por la orquesta, que expresa sentimientos de un personaje en escena, mientras este habla y gesticula". Pieza dramática caracterizada por incidencias sensacionales y groseros procedimientos emotivos, pero con acabamiento feliz. (20)

Se habla de que la palabra melodrama tiene mala reputación - "que es lo peor que le puede pasar a una palabra en el mundo de la literatura." (21)

¿De dónde procede esta mala reputación? Viene, creo yo fundamentalmente, de la mala reputación del melodrama popular victoriano. Pero si bien no es justo juzgar algo por su aspecto débil, no es injusto preguntar: ¿hasta qué punto es débil su

aspecto más débil? ¿Qué es lo menos que puede pedirse de un melodrama? Una respuesta apropiada como cualquier otra es: que emocione hasta las lágrimas. El desden involucrado en expresiones como "un tema lacrimoso" o "una fuente de llanto" no es más interesante que la misma amplia atracción ejercida por el objeto desdénado. (22)

La emoción está presente, pero la conducta y sus acontecimientos de la emoción son complejos, "propenden a no ser discretos, ni específicos." (23)

Un estudio cuidadoso de esta cuestión, llevado al cabo en Canadá por Katharine Bridges, con sesenta niños cuyas edades llegaban hasta un máximo de dos años, sacó como conclusión que la más primitiva de todas las emociones es una suerte de "agitación generalizada o excitación." (24)

El disgusto y el placer son los generadores de emociones que provienen de la excitación. "La estimulación intensa, que obre repentinamente parece ser la nota clave." (25)

Así, el melodrama estimula, puede conmover hasta las lágrimas que son un escape de la propia emoción, un desfogue, desahogo de la emoción atrapada dentro del cuerpo. Llorar es también una manera de limpiar, aclarar, externar un sentimiento emotivo interno. Sentimiento comenzado por un estímulo que genera excitación y que desemboca en las lágrimas por autocompasión.

Mientras la risa, se dice es placentera, el llanto, por el contrario es displacentero por lo general, aunque también hay llanto por alegría. De igual forma, podemos decir que el llanto está permitido socialmente en las mujeres y no así en los hombres, por lo menos en nuestra sociedad.

¿El lamento es algo que podemos permitirnos? Por

el contrario, modernizamos las tragedias griegas eliminando todas las variantes de los "Ay de mí!" Si Cristo y Alejandro el Grande volvieran a la vida, les enseñaríamos a contener sus lágrimas.(26)

Pero hay de lágrimas y lágrimas. Se llora a lágrima viva a causa de una profunda emoción. Luego están también las lágrimas de alegría. "Exceso de risas de tristeza", dice Blake, "exceso de llantos de alegría". (27)

El llanto vertido por el público que presenciaba un melodrama de la época victoriana podría catalogarse como un "llorar a gusto". Se lo puede considerar como la catarsis del hombre común, lo cual sería el objetivo principal del melodrama popular por encima de sus historias, pretensiones morales. Además de referirse a una emoción superficial, la expresión "llorar a gusto" implica el sentimiento de pena por uno mismo. La compasión es autocompasión. (28)

Al mencionar un "llorar a gusto" estamos tocando el tema de la catarsis: el involucrarse el espectador con la representación que observa, es decir, existe una "participación imaginaria" de identificación y proyección como lo menciona Edgar Morin. En cuanto a la identificación, ésta implica una cierta relación de participación "designado con el término aristotélico de «mimético»". (29)

Se ha usado igualmente el término de identificación que, en psicoanálisis, designa precisamente el hecho por el cual un sujeto se apodera de un rasgo característico de otro para revestirse con él.(30)

La imitación está presente, unas veces marcadamente, otras no tanto, depende mucho de la edad del espectador y de su entorno socio-cultural. Pero, tal como expone Burgelin:

Una cosa es vivir imaginariamente en conjunción con el héroe durante un film; otra es actuar al día siguiente tal como se ha visto actuar al héroe en la película.(31)

Muchas veces esto se logra con las situaciones que se presentan en un melodrama, tienen matices de vida cotidiana, vida real, con una tenue frontera de imaginario o irreal.

En su célebre estudio sobre los oyentes de seriales radiofónicos, Herta Herzog cita el ejemplo de una mujer que había tenido graves dificultades para educar a sus hijos tras la muerte de su marido. Esta mujer manifestó el más vivo interés por una emisión en la que la heroína se consagraba a los niños de un orfanato. Al mismo tiempo, indicaba expresamente la idea de que la heroína no debería casarse, a fin de estar a disposición de proseguir su obra.

A primera vista, no hay ahí más que un ejemplo caracterizado de identificación: la oyente se considera parecida, al menos en ciertos rasgos, a la heroína. De todas formas, en la idea de la oyente de que la heroína no debe casarse, hay algo un tanto distinto. Una dificultad, que ha conocido la oyente y no la heroína, debe ser asumida por la heroína como lo ha sido por la oyente: estar sola para educar a los niños. La heroína se convierte entonces en una especie de chivo expiatorio, debe asumir lo que hay de malo o de mal (desgraciadas, si las hubiera) en la vida de la oyente y, de esta forma, procurarle un cierto alivio. Es este el mecanismo que Aristoteles llamaba catarsis y que se ha podido, utilizando un término propio del psicoanálisis, denominar proyección. En psicoanálisis se habla de proyección cuando su sujeto rehúsa reconocer en sí mismo cierta cosa, por ejemplo un deseo, y lo atribuye expresamente a cualquier cosa ajena a él, o a cualquier otra persona. Típicamente los dragones, los vampiros u otras figuras mágicas o diabólicas de las mitologías populares son figuras proyectivas: encarnan compulsiones agresivas, deseos inconscientes o profundamente reprimidos, que cada uno renusaría con horror reconocer como propios. De una forma general, todo lo que surge de la realización de deseos inconscientes -lo mágico, lo maravilloso, lo fantástico- pertenece al mismo universo, en el que conviven una vertiente diabólica y otra maravillosa, como coexisten en la tradición popular. (32)

Freud, por su parte, intentó explicar lo que sucede cuando se reprimen las exteriorizaciones de las emociones, que se

pagarán a lo largo de los años, al no manifestarse se graban en el inconsciente que llevan posteriormente al psicoanálisis.

Podemos no ser más sentimentales que los demás hombres y, no obstante, descubrir que en muchos sueños lloramos copiosamente y, al mismo tiempo, nos comportamos como un actor en los viejos melodramas: nos dejamos caer al suelo de rodillas, elevamos las manos suplicantes hacia el cielo y otras cosas por el estilo. Para nosotros, en ese caso, la grandiosa autocompasión es un hecho vital. Como solo puede ser reproducida por el empleo del estilo grandioso, la grandiosidad del melodrama parecería constituir una necesidad. (33)

Nos identificamos con aquellos que están amenazados; la compasión que sentimos por ellos es autocompasión; y de la misma manera compartimos sus temores. Nos apiadamos del héroe de un melodrama puesto que se halla en una situación que infunde miedo; participamos de su miedo y, apiadándonos de nosotros, hacemos como que sentimos piedad de él. Repetir estos hechos es reconstruir la situación dramática característica del melodrama popular: la bondad acosada por la maldad, un héroe acosado por un villano, héroes y heroínas acosados por un mundo perverso. (34)

El melodrama encierra también otros sentimientos como piedad, temor, paranoia, amor, cólera y todas las pasiones y sentimientos emotivos de placer y dolor insertos en nuestras acciones dentro de la vida cotidiana. "La piedad es imprescindible en el melodrama, donde se mantiene dentro de sus límites debidos, si se la equilibra con otras emociones más 'varoniles' " (35)

Por ejemplo, compasión por el que sufre y temor, odio y rencor por el villano. Existen miedos racionales e irracionales, unos fundamentados otros llegan al nivel de supersticiones por mitos. Drácula o el diablo son típicos del miedo irracional que el melodrama retoma. De hecho, al miedo

irracional lo reviste de racional, y sabemos que no hay mejor truco que una mentira maquillada de realidad.

La piedad representa el lado más débil del melodrama; el más poderoso es el temor.

"No tenemos nada que temer, salvo el temor mismo": este no es un slogan optimista, porque el miedo, en sí, es el obstáculo más indestructible de todos. En él se basa la universalidad potencial del melodrama. (36)

Asimismo, en el melodrama se da lo que denomina Bentley como "coincidencia abusiva", un recurso del melodrama que intensifica el sentimiento paranoico.

El principio de la realidad es transgredido en todo momento. nosotros mismos constituimos la suprema realidad; nuestra inocencia es "axiomática", cualquier entrometido representa una amenaza y es una especie de monstruo, el final ha de ser feliz porque sentimos que así debe ser. (37)

Por otra parte, cabe mencionar que el género policiaco del cine se reviste de suspenso y se retoma continuamente en las telenovelas actuales, pues los villanos ya no se contentan con el manejo de malentendidos y enredos de información manipulada y dirigida contra sus oponentes.

Ahora, los villanos telenovelezcos cruzan el umbral de la violencia, asesinando ya sea por mano propia u ordenando la ejecución de aquellos que les estorban para conseguir sus fines.

Desde luego, el villano recibe el castigo merecido antes que finalice la telenovela. El que desarrolla el papel de héroe o bienhechor se hace merecedor de una recompensa.

Es importante señalar, que tanto los villanos como los héroes en las novelas por televisión fluctúan en su rol, es decir,

muchas veces el villano lleva a cabo buenas acciones y el héroe incurre a lo mejor en villanías, pero siempre justificadas.

En cuanto al castigo y recompensa como conceptos han sido ampliamente estudiados por la corriente psicológica conductual y B. F. Skinner, uno de los psicólogos más controvertidos en el campo de la ciencia de la conducta humana expone:

El castigo es algo muy común en la naturaleza misma, y de esta realidad es mucho lo que aprendemos. Un niño corre torpemente, se cae y se hace daño; coge una abeja y esta le pica; le quita un hueso a un perro y el perro le muerde; como resultado de todas estas experiencias aprende que no debe repetir las. Las personas han construido un mundo más cómodo y menos peligroso a partir, principalmente, de este hecho: evitar las formas diversas de castigo natural. (38)

La recompensa y el castigo en las telenovelas al igual que en las historietas o cuentos, fluctúan entre lo que podría ser en realidad, y lo ideal. Pero en la vida real el asunto no es tan fácil como nos lo presentan en las telenovelas:

El premio y el castigo no varían simplemente en la dirección que se pretende imprimir a una conducta determinada. Un niño que ha sido severamente castigado por ciertas prácticas sexuales, no necesariamente dejará de inclinarse menos a las mismas. Y un hombre que ha sido encarcelado por haber llevado a cabo un asalto violento, no por ello necesariamente deja de experimentar inclinación a la violencia. La conducta por la que la persona ha recibido el castigo reaparecerá muy probablemente una vez que concluyan esas contingencias punitivas. (39)

CINE

- (1) Frank A. Gerald, *Fundamentos de Psicología*, p. 124
- (2) Joan Corominas y Juan Pascual, *op. cit.*, (V. 3) p. 442
- (3) Ignacio H. de la Mota, *op. cit.*, (V. 2), p. 111
- (4) Cebrian Herreros, *op. cit.*, p. 89
- (5) José María García Escudero, *Vamos a Hablar de Cine*, p. 61-62
- (6) Aristóteles, *El Arte de la Retórica*, p. 386
- (7) José María García Escudero, *op. cit.*, p. 62
- (8) *Ibidem*, p. 63
- (9) Ignacio H. de la Mota, *op. cit.*, p. 111
- (10) José María García Escudero, *op. cit.*, p. 71
- (11) Santos Zunzunegui, *Pensar la Imagen*, p. 163
- (12) *Ibidem*, p. 164
- (13) José María García Escudero, *op. cit.*, p. 65
- (14) Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 166
- (15) José María García Escudero, *op. cit.*, p. 105
- (16) Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 213
- (17) Sigmund Freud, *Esquema del Psicoanálisis y Otros Escritos de Doctrina Psicoanalítica*, p. 343-344
- (18) *Ibidem*, p. 345
- (19) *Ibidem*, p. 347
- (20) Joan Coraminas y José Pascual, *op. cit.*, (V. 4), p. 26
- (21) Erick Bentley, *op. cit.*, p. 186
- (22) *Ibidem*.
- (23) Frank A. Geldrard, *op. cit.*, p. 53

- (24) **Ibiden.**
- (25) **Ibiden, p. 54**
- (26) **Erick Bentley, op. cit., p. 188**
- (27) **Ibiden, p. 187**
- (28) **Ibiden.**
- (29) **Olivier Burgelin, La Comunicación de Masas, p. 105**
- (30) **Ibiden.**
- (31) **Ibiden, p. 106**
- (32) **Ibiden, p. 109**
- (33) **Erick Bentley, op. cit., p. 189**
- (34) **Ibiden, p. 189-190**
- (35) **Ibiden, p. 264**
- (36) **Ibiden, p. 190**
- (37) **Ibiden, p. 203**
- (38) **B. F. Skinner, Más Allá de la Libertad y la Dignidad, p. 81-82**
- (39) **Ibiden, p. 83**

2.- TELEVISION

La televisión es el medio por excelencia de las controversias entre los estudiosos del tema, opiniones a favor o en contra, la realidad es que desde que la televisión apareció, el televidente se multiplicó con una velocidad impresionante.

Terminada la segunda guerra mundial, en los Estados Unidos comienza a expandirse la televisión con la misma rapidez que la radio al término de la primera. La televisión, de hecho, había surgido desde el principio de los cuarentas y se encontraba ya aprobada por la Comisión Federal de Comunicaciones de los Estados Unidos; sin embargo, el conflicto mundial obliga al gobierno a solicitar la ayuda de las industrias que operaban en el campo de las comunicaciones. La industria electrónica tendrá una expansión acelerada, ya que en adelante su producción estará determinada además por las necesidades bélicas.

Para 1950, año en que la televisión se inaugura oficialmente en México, en Estados Unidos existen ya 10 500,000 receptores de televisión, fabricados por las mismas corporaciones que controlan la radiodifusión, tanto en México como en otros países latinoamericanos. (1)

De la televisión se ha dicho que es una forma diferente de ver cine pero podríamos agregar que gratuitamente.

La televisión es cine, sencillamente, y si no hubiese existido el cine, habría tenido que inventarlo. Por eso es una quimera esperar que aparezca el Griffith de la televisión, que invente para ella un nuevo lenguaje como Griffith inventó el lenguaje cinematográfico. No puede haberlo, como no lo ha habido en la radio, porque ni en una ni en la otra hay lenguaje alguno que inventar, puesto que son simples medios difusores, aunque sean prodigiosos. La televisión es la nueva vida del cine, la tercera edad. (2)

No obstante, también habrá que remarcar sus diferencias sustanciales con el cine, pues mientras hay autores que opinan que la televisión es cine, otros, nos hacen notar sus

diferencias:

...a diferencia del cine en el que la descomposición y la síntesis del movimiento tienen una base mecánica y fotoquímica, efectúa la construcción de la imagen mediante un sistema de exploración electrónica. Lo que implica el que la imagen televisiva sea una imagen incompleta por definición, siempre en constitución y además -al menos hasta la introducción futura de los sistemas de alta definición- de baja definición, lo que unido a su pequeño tamaño, condicionado por la inserción del aparato televisivo en el espacio doméstico, no deja de tener incidencia en el tipo de relación que mantiene con el espectador. (3)

Asimismo, hay que hablar de que con las videocaseteras el cine se lleva al hogar, donde la única diferencia es el tamaño de la pantalla del televisor y desde luego, la baja definición de la imagen.

Por otra parte, queremos delinear el que evitaremos hablar de la televisión por cable (que recurre a cables coaxiales) o de la llamada Multivisión, pues estas se derivan de la televisión en sí, o bien, de las videocaseteras que sin restarles la importancia que merecen en el campo audiovisual cinético, serían tema para otras investigaciones, sin embargo, tomamos en cuenta que actualmente, las telenovelas son transmitidas también por televisión por cable, o Cablevisión y por Multivisión.

Pero tomemos como ejemplo, el canal 27 de Cablevisión, el que transmite telenovelas las 24 horas del día, pero son telenovelas que, algunas de ellas, se produjeron hace por lo menos dos décadas, es decir, que hasta la fecha, no transmiten telenovelas de estreno. Además, son cuatro telenovelas con

capítulos de una hora de transmisión, sin comerciales durante el desarrollo de los capítulos, las que están repitiendo en su transmisión el mismo capítulo cada cuatro horas durante las 24 horas del día.

Ahora bien, es interesante señalar que el término audiovisual data de los años treinta en los Estados Unidos; y que después fue adoptado en Francia. No obstante, el concepto audiovisual como hemos mencionado, es tan amplio que cada profesionista lo toma según su punto de vista, por lo que se aplica tanto para la educación, como en sociología, en economía, entre otras especialidades.

Sin embargo, para nuestros fines el término audiovisual, repetimos, lo empleamos en cuanto a imagen en movimiento y sonido se refiere dentro de la realidad particular televisiva. "Buena parte de la información y del disfrute le llega al público por el oído".(4)

En televisión cuentan con ingenieros de sonido que ayudan al director de telenovelas a no descuidar el aspecto del sonido, donde el objetivo primordial es que "El auditorio oiga con claridad." (5)

Pero recordemos que una es la imagen acústica y "otra la imagen real opuesta a la mental propia de la palabra. Una pertenece al mundo de la imaginación y otra al mundo de la percepción. Por tanto, solo nos referimos a imágenes icónicas reales y perceptibles."(6)

Hay que diferenciar, pues, en este nivel del reflejo de la realidad ofrecida por la imagen, una

doble lectura. La de la semiótica de la realidad y la del signo audiovisual. El signo audiovisual no es la pura suma de imágenes y sonidos, sino la combinación semiótica de todos los elementos que integran el sistema que percibimos en la pantalla y en relación a los altavoces.(7)

Ya hemos hablado un poco de la realidad que nos ofrece la televisión o el cine; no es en sí una realidad física tal como el ojo humano pueda percibirla, sino una realidad en imagen que se conjuga con la percepción e interpretación que los diversos espectadores pueden darle, aunado a la que el mismo emisor transmite, lo que se ha venido llamando una "sintaxis de la realidad".

Hay que entender por realidad, a partir de ahora, todo aquello que es perceptible por los sentidos del hombre. Hay que restringir más el concepto, pues sólo se quiere abarcar para este trabajo la realidad audiovisual, es decir, la percibida por la vista y el oído.(8)

(sic) sino como el hecho de que la televisión engendra la sensación de que toda la realidad está en campo, al alcance del telespectador en el interior de su cuarto de ver.

Realidad que se presenta, además, con todos los atributos del espectáculo, pues el mero hecho de que algo haya sido seleccionado para su emisión por televisión le confiere una dimensión singular: pasar a ser considerado digno de formar parte del imaginario individual y social del espectador.(9)

Así, tal como lo dice Santos Zunzunegui, especificando a esa, la realidad que pasa por la televisión contiene todos los atributos del espectáculo, ya sólo por el hecho de habersele seleccionado para su transmisión, es algo singular; no obstante, de generar la sensación de que toda realidad está al alcance del espectador en el interior de su casa. Pero la realidad de la televisión es revestida por las mismas

Características del medio. Es decir, si escuchamos la voz de una persona a través de la televisión, la percibimos diferente, pues el tono de voz cambia; lo mismo si la observamos a través de la cámara, pues esta presenta un ángulo distinto. Cuantas veces no hemos oído decir que la televisión "engorda", o sea, la persona que se presenta por televisión puede ser delgada y, nosotros en casa la observamos con unos kilos de más. Es así, como la "realidad" que se presenta en televisión es muy especial.

La "puesta en escena" es el concepto que engloba el término encadenado signico, pues "organiza" de una manera determinada la realidad artística del complejo signo audiovisual. (10)

La puesta en escena es, en una primera aproximación, la articulación de un espacio-tiempo de los elementos que integran un hecho, una situación, un plano, etcétera, con finalidad significativa. (11)

En cuanto al movimiento que es un elemento propio del sistema audiovisual cinético, "Podemos indicar que en toda imagen, por más aparentemente estática que aparezca existe siempre el tiempo de la duración en pantalla elegido intencionalmente por el realizador con finalidad significativa." (12)

Retomamos de Cebrían Herreras aquellos elementos que creemos integran con exactitud lo audiovisual cinético. Imagen y sonido interdependientes uno del otro como base del sistema audiovisual cinético: Sistema de la realidad sonora, el cual engloba el Sistema de lo verbal hablado o lenguaje coloquial, el Sistema de ruidos, el Sistema del silencio (a pesar de la ausencia de percepción auditiva), y el Sistema musical. Luego,

dentro del Sistema visual que "es el mas amplio, pues incluye todos los sistemas de comunicación y significación relacionados con la vista y la psicología de la percepción visual." (13)

Por último, el Sistema de la transformación técnico-retórica audiovisual, en lo que se incluye "todo lo referente a la selección visual y sonora de la realidad, al movimiento de de cámara y montaje." (14)

Escribimos que a pesar de que el sistema de silencio no es perceptible auditivamente, lo tomamos en cuenta por sus aspectos expresivos. Además, lo que encontramos de lenguaje escrito en la pantalla, dentro de la imagen televisada, y lenguaje no hablado que son los gestos, que por su importancia en comunicación, lo trataremos separadamente.

Hablamos ya de las diferencias sustanciales entre el cine y la televisión, otra de ellas que es de importancia para el tema que nos ocupa son las diferencias en la programación:

Diferencias en la programación, y principalmente en los géneros que son mayoritarios en uno o en otro sistema audiovisual. La televisión incorpora toda una serie de géneros narrativos (mesas redondas, magazine, informativos, concursos, programas didáctivos) que son, prácticamente específicos de ella. (15)

Continuación de las antiguas películas de episodios son, efectivamente, los seriales de la televisión, y así los <Judez> y <Fantomas> de antaño y el viejo celuloide rancio renacen en <Eliot Ness> y <Perry Mason>, <El Virginiano>, <El Super-agente> y <la 79>, <Dick Van Dyke> y <el almirante Nelson>, <Bonanza> y <Napoleón Solo>, <Ironside> y <el Santo>, los <vengadores>, los <invasores>, los <intocables> y los <imposibles>, porque en la televisión reaparecen todos los géneros del cine con la misma simplicidad a que

obligaba al cine la necesidad de llegar a las masas, pero con el encanto ingenuo que de ello se desprende también.(16)

Y las series de aquel entonces propias de la televisión como fueron 'Bat Masterson', 'Cipol' y la 'Chica de Cipol', 'Hechizada', 'Tierra de Gigantes', 'El Tunel del Tiempo', 'Mi Bella Genio', 'Los Locos Adams', 'La Familia Monster', entre otras.

Además en el género serial, donde entran las telenovelas, que como habíamos expuesto no se da el final en un solo capítulo como en las series, sino que quedan los capítulos en suspenso, inconclusos, que de acuerdo al quión se resuelve en 'X' número de capítulos hasta su final telenovelesco.

Así, el suspenso en la telenovela cumple con su función, la de captar la atención del espectador y esa ansiosa expectación que lo lleva a estar pendiente (colgado) del próximo capítulo, y desde luego, del final de la telenovela.

Un punto más que debemos apuntalar es como el suspenso se nutre, con la repetición en la intercalación de anuncios publicitarios dentro de un capítulo, ayudan de manera sorprendente, pues en cada corte comercial el suspenso entra en acción, mantiene al televidente pendiente, el que espera una vez más, el desenlace del desenvolvimiento de la trama en una situación dada, las cuales rayan en los límites de la vida humana, provocando la catarsis o identificación parcial para capturarla en ella.

En el momento en que un individuo se coloca ante la pantalla, se produce una experiencia bastante

nueva que Cohen-Seal llama "fortuitismo inicial". Se está ante una superficie blanca, y en el instante en que la luz se apaga, nos ponemos tensos a la espera de algo que no se sabe aun lo que será, y que de todas formas es deseado y valorado por nuestra tensión. Desde el momento en que se perfila la imagen y se desarrolla el discurso (la historia), Cohen-Seal muestra, con un diagrama bastante claro, que existen varias posibilidades de compromiso psicológico, que van desde la separación crítica más total (la persona que se levanta y se marcha molesta), al juicio crítico que acompaña a la función, al abandono inadvertido a una evasión irresponsable, o a la participación, la fascinación, o (en casos patológicos) la verdadera y auténtica hipnosis. Parece ahora que, a diferencia de cuanto se creía, las posibilidades de vigilancia crítica son escasísimas, incluso en profesionales que asisten al cine en función de críticos (que alcanzan sólo cierto distanciamiento, por lo general, en la segunda visión del film). En realidad el espectador culturalmente dotado oscila entre una tenue vigilancia y la participación, mientras que las masas se decantan rápidamente desde un "fortuitismo inicial" a un estado de participación-fascinación. Todo lo dicho no es sólo fruto de inducciones moralistas o de una aproximativa psicológica: Cohen-Seal cree poder probarlo con experimentos electroencefalográficos, algunos de ellos realizados incluso sobre personas del oficio, interesadas en demostrar la posibilidad de una "visión vigilante". Las experiencias realizadas llegan a creer que "la imagen en movimiento induce al espectador a co-actuar con la acción representada, a través del fenómeno de inducción posturomotriz". En otras palabras, si en la pantalla un personaje da un puñetazo, el electroencefalograma revela en el cerebro del espectador una oscilación equivalente a una "orden" que el órgano central, por una especie de mimesis instantánea, da al aparato muscular; orden que no se traduce en acción sólo porque en la mayoría de los casos la orden es más débil de lo que sería preciso para pasar de la reacción nerviosa a la acción muscular verdadera." (17)

Por la importancia de lo que acabamos de exponer, es preciso definir el término CATARSIS que ya mencionamos antes, al hablar del cine, es de origen médico y significa "purga".

Aristóteles usó mucho el término en su sentido médico de purificación y lo amplió, aplicándolo a un fenómeno estético, a una especie de liberación o sosiego que el hombre siente por obra de la poesía y en particular por el drama.

Entre las muchas interpretaciones que de la catarsis estética se han hecho, retomemos la de Goethe, según la cual, consiste en el equilibrio de las emociones que el arte trágico induce en el espectador después de haber despertado en él las emociones mismas y, por tanto, en el sentido de serenidad y el apaciguamiento que procura.

En la cultura moderna la catarsis se emplea en relación con la función liberadora del arte. Veamos pues a la CATARSIS como cierta identificación del espectador con los actores en momentos determinados, donde alguna situación o postura se parece a la del observador.

No parece que pueda haber participación imaginaria sino un determinado grado de identificación, lo cual no significa que la participación imaginaria, se reduzca a la identificación. Cuando asisto a una sesión de cine o leo una novela, en cierta forma llegan hasta mí todas las aventuras que corre el héroe sin que me confunda totalmente con él y, de hecho, mi corazón late más rápido cuando está en peligro y me siento aliviado cuando consigue eludirlo." (18)

El suspenso y la catarsis se entretienen para mantener vivo el interés de los televidentes, y de alguna forma por momentos vivirlo intensamente a nivel emocional.

De manera análoga al cine, en las telenovelas para mantener el suspenso en el desarrollo de los capítulos se estiliza cambios repentinos de un diálogo a otro, de una escena a otra.

de unos personajes a otros.

En la telenovela a diferencia del cine, los cortes comerciales (por lo general crean suspenso entre cada corte). O bien, cambios repentinos de la cámara en un mismo episodio, se prevén y se involucran entre ellos logrando el climax del suspenso, lo que puede ser en diálogo y/o en acción de una imagen.

El panorama no sería completo sino citáramos un elemento central en la programación que funciona como el aspecto secreto de la misma; nos estamos refiriendo a una programación silenciosa que es la publicidad cuyo funcionamiento intersticial no debe ocultarnos su carácter central."(19)

Por otra parte, mencionamos las imágenes y lo cinético, que dan movimiento a las mismas con la cámara en cada plano, con lo que los planos a su vez adquieren movimiento, en su combinación, logrando el ritmo como consecuencia del montaje.

Por PLANO debemos entender, tal como el Diccionario de la Comunicación lo define:

Cada una de las tomas filmadas sin interrupción y con unidad de captación de imagen y sonido, que constituye el elemento básico o unidad primaria de una película. También, distancia relativa de la imagen captada entre el centro de interés y la situación de la cámara.(20)

Pero recordemos un poco lo de David Ward Griffith, el que aportó al cine un idioma específico:

Existe toda una falsa tradición acerca de los inventos logrados por Griffith en sus primeros años en el cine: el close up, el corte, los ángulos y movilidad de la cámara, el rescate al último minuto (Griffith's Last Minute Rescue, como lo llamaban), etc. En realidad, todos estos elementos existieron desde el principio del cine y lo que Griffith hizo fue reformarlos, dominarlos y usarlos

a su antojo experimentando constantemente en ellos, y nadie, en verdad, los utilizó con más inteligencia que él. (21)

En *The Lonely Villa* (La Casa Solitaria, 1909), emplea la acción paralela intercalando escenas que ocurrían al mismo tiempo: los ladrones que entran a la casa y amenazan con una pistola a la madre y al hijo, y por otra parte el marido desesperado que corre para llegar a la casa y salvarlos. Paso a paso, alterno tomas cada vez más cortas, logrando así aumentar el suspense y la expectación del público.

Para aquellos tiempos esto fue una audacia que provocó la protesta de los funcionarios de la Biograph. Linda Arvidson cita en sus memorias el siguiente diálogo con Griffith:

¿Cómo se puede exponer el asunto dando semejantes saltos?

- Nadie entenderá nada!

¿Sí?, responde Griffith, ¿Acaso Dickens no escribe así?

Sí, pero Dickens es Dickens: él escribe novelas y eso es completamente distinto.

La diferencia no es tan grande... yo hago novelas en cuadros, concluye Griffith. (22)

Ya desde David Ward Griffith, el montaje servía para aumentar la emoción en la escena dividida en planos, lo que provoca el suspense de dos o más acciones que se desarrollan a la vez y que se nos presentan alternadamente.

La función del montaje consiste en fragmentar lo que estamos viendo en escena mediante los planos en un sentido determinado, vemos captando sucesivamente las cosas que nos presentan, es decir, mediante una sucesión de planos generales, planos medios, primeros planos y primerísimos planos entre otros, que se siguen repentina o suavemente, lo que retomaremos con más detenimiento, ejemplificando, con el análisis del capítulo de *Baila Conmigo*.

En el juego de las cámaras y la combinación de estas con sus

diferentes planos se logra un movimiento que sigue un ritmo determinado en cuanto al suspenso.

A su vez, para obtener el suspenso en el diálogo, se hace uso del silencio, tiempo en el que no se produce sonido articulado alguno, es decir, el actor hace una pausa momentánea en su discurso, o bien, la música o ruidos se eligen en torno a la imagen para obtener el suspenso.

La falta de sonido articulado en el momento crucial, produce una imagen revestida de silencio, cargada de significación y suspenso. Pausa que incluso puede ser provocada entre dos sonidos, por ejemplo una respiración entrecortada o vemos el rostro de un actor hablando y de pronto, detiene el sonido de una palabra pero sus labios continúan con un leve movimiento, crea el silencio y con él, el suspenso.

Puede darse también, que en esa pausa del diálogo, en lugar del silencio completo, éste se mezcla con algún ruido distractor o con música, logrando suspenso en ese momento.

De la misma forma, el suspenso en la acción se logra mediante los cambios expeditos de escena y personajes, de los planos que mencionamos antes, o pausas en la acción determinada evitando concomitantemente el agotamiento de la imagen, pues en las telenovelas gusta la reiteración de personajes y acciones pero con sus respectivos variantes, ya que se desea ver a los mismos personajes con sus diferentes aventuras o dramas.

Actualmente, se afirma ya la comprobación que el ciclo

semanal es lo óptimo para los seriales de televisión y por tanto, para la telenovela, "pues se crean hábitos y costumbres, en la audiencia. Es el plazo para que el espectador olvide en parte lo ocurrido y desee ver los mismos esquemas."(23)

En televisión, Cebrian Herreros constata que un "tema o situación dramática cerrada tiene un tratamiento ideal de cuatro o cinco minutos, lo que exceda de ese tiempo abrumará."(24) De aquí parte el rápido y constante cambio de situaciones y cortes comerciales. (Si el capítulo es de 30 minutos, los cortes comerciales son alrededor de cinco, véase la página número 67 y 68, y la figura 3 de la página 69.)

Cabe recalcar que los cortes comerciales tiene doble función, una que son los que desde el punto de vista económico mantienen los programas de televisión, y por tanto, las telenovelas; y la otra, es que se entretujan de manera tal que llegan a nutrir el suspenso del programa televisivo.

Digamos de paso que en los comerciales la finalidad es vender el producto, por tanto, el comercial debe "crear el deseo de comprar".(25) Para esto es necesario "impresionar los sentidos y emociones"(26), valiéndose de escenas con mucha acción y movimiento.

Ahora bien, en cuanto a la estructura de la telenovela "BAILA CONMIGO" del capítulo que estamos analizando ocupó un horario vespertino, de las 18:00 a las 19:00 horas, donde la entrada del capítulo fue de un minuto treinta segundos. El Acto I tuvo una duración de 5 minutos con 10 segundos; el primer corte

comercial duro dos minutos. El Acto II fue de 4 minutos 58 segundos, y, el segundo corte comercial de dos minutos.

El tercer Acto fue de 5 minutos con 48 segundos y el corte comercial de dos minutos. El Acto IV tuvo una duracion de 5 minutos con 40 segundos. Aqui cabe hacer notar que es la mitad del capitulo de la telenovela, por lo que el corte comercial fue de tres minutos. No obstante, el Acto V se redujo a 4 minutos igual que el acto VI con sus respectivos cortes comerciales de dos minutos.

Es interesante pues en el Acto VII, observamos una variante, fue el mas corto de todos pues tuvo una duracion de 3 minutos con 37 segundos, mientras que el octavo Acto duro 5 minutos con 15 segundos, con un corte comercial de dos minutos con 42 segundos.

Para poder captar de manera mas global lo anteriormente expuesto, elaboramos una grafica (Pagina 82), valiendonos del circulo que representa una hora, donde exponemos los actos y su duracion, las pausas comerciales y su duracion, y el ultimo segmento, el cual indica un minuto 27 segundos equivale al tiempo global de pequeños entradas y salidas a comerciales que deben ser considerados tambien, que conjuntamente con el listado de los comerciales de la paginas 80 y 81 sacado del mismo capitulo de BUENA COMIGO, configuran la estructura sobre la que se edifica nuestro analisis.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

**BAILA CONMIGO
COMERCIALES**

TELENOVELA BAILA CONMIGO

ENTRADA TELENOVELA

DURACION

1'30"

**ACTO I
(PRIMER CORTE COMERCIAL)**

5'10"

COMERCIALES

DURACION

1.-	CACAHUATES BARCEL	30 SEGUNDOS
2.-	COCA COLA	30 SEGUNDOS
3.-	COMISION FEDERAL DE ELECTRICIDAD	40 SEGUNDOS
4.-	VIDEO VISA	20 SEGUNDOS

**ACTO II
(SEGUNDO CORTE COMERCIAL)**

4'58"

1.-	CATSUP DEL MONTE	20 SEGUNDOS
2.-	BOLD 3	30 SEGUNDOS
3.-	IMEDIA LOREAL	30 SEGUNDOS
4.-	RAID ELECTRICO	20 SEGUNDOS
5.-	KOTEX ULTRA	20 SEGUNDOS

**ACTO III
(TERCER CORTE COMERCIAL)**

5'48"

1.-	KRAFF	20 SEGUNDOS
2.-	CARLA CONTI	20 SEGUNDOS
3.-	VASENOL	30 SEGUNDOS
4.-	SABA INTIMA	20 SEGUNDOS
5.-	JETTA VOLKSWAGEN	30 SEGUNDOS

**ACTO IV
(CUARTO CORTE COMERCIAL)**

5'40"

1.-	SUAVITEL	30 SEGUNDOS
2.-	CHIPS BARCEL	60 SEGUNDOS
3.-	PEPSI	30 SEGUNDOS
4.-	CANAL DE LAS ESTRELLAS	60 SEGUNDOS

**ACTO V
(QUINTO CORTE COMERCIAL)**

4'08"

1.-	HELLMANS	20 SEGUNDOS
2.-	PINGLES	30 SEGUNDOS
3.-	CHOCO MILK	30 SEGUNDOS
4.-	SAN MARCOS	20 SEGUNDOS
5.-	REGIO	20 SEGUNDOS

**ACTO VI
(SEXTO CORTE COMERCIAL)**

3'55"

1.-	BIMBO	20 SEGUNDOS
2.-	CAMPBELLS	20 SEGUNDOS
3.-	OIL OF OLAY	30 SEGUNDOS
4.-	CLEARASIL	30 SEGUNDOS
5.-	CHICO LASTIC	20 SEGUNDOS

**ACTO VII
(SEPTIMO CORTE COMERCIAL)**

3'37"

1.-	GAMESA	30 SEGUNDOS
2.-	JUMEX	30 SEGUNDOS
3.-	KODAK	30 SEGUNDOS
4.-	JEAN BOOK	30 SEGUNDOS

**ACTO VIII
(OCTAVO CORTE COMERCIAL)**

5'15"

1.-	TELEVISA- TRIANGULO Y CHESPIRITO COMO SIGUIENTES PROGRAMAS	
2.-	CHESPIRITO EN 11 Y 12	30 SEGUNDOS
3.-	VIDEO CINE	30 SEGUNDOS
4.-	AMANC	30 SEGUNDOS
5.-	INEA-SEP	30 SEGUNDOS
6.-	TELEVISA- JUEGOS OLIMPICOS EN EL CANAL DE LAS ESTRELLAS	30 SEGUNDOS

SALIDA TELENOVELA 20 SEGUNDOS

**PEQUEÑAS ENTRADAS Y SALIDAS A CORTES COMERCIALES DURANTE
LA TELENOVELA BAILA CONMIGO 1'27"**

DURACION ACTOS DEL I AL VIII	39'01"
DURACION CORTES COMERCIALES	17'42"
DURACION ENTRADA BAILA CONMIGO	1'30"
DURACION SALIDA BAILA CONMIGO	20"
DURACION DE PEQUEÑAS ENTRADAS Y SALIDAS	1'27"

TOTAL 60'00= 01:00 HORA

TIEMPOS DEL CAPITULO CON COMERCIALES

(LA CIRCUNFERENCIA INDICA UNA HORA)

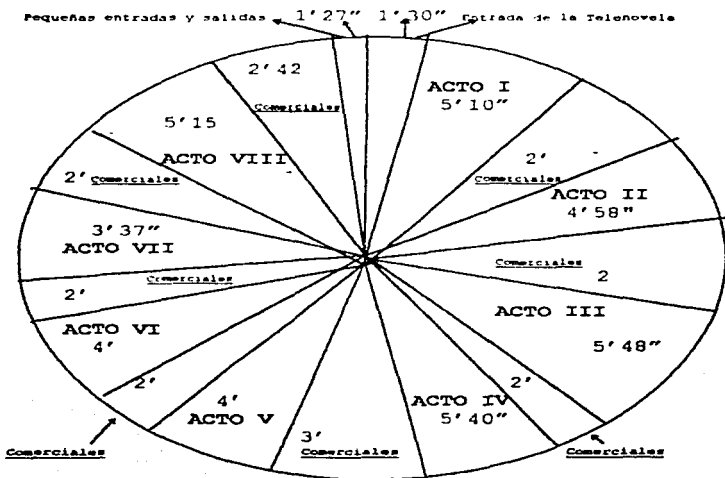


FIGURA 3

TELEVISION

- (1) Fatima Fernández, Christlieb, Los Medios de Difusión Masiva en México, p. 97
- (2) José María García Escudero, op. cit., p. 53
- (3) Santos Zunzunegui, op. cit., p. 196
- (4) González Treviño, Jorge E., op. Cit., 199
- (5) Ibidem, p. 200
- (6) Mariano Cebrian Herreros, op. cit., p. 41
- (7) Ibidem, p. 51
- (8) Ibidem, p. 52
- (9) Santos Zunzunegui, op. cit., p. 201-202
- (10) Mariano Cebrian Herreros, op. cit., p. 60
- (11) Ibidem, p. 61
- (12) Ibidem, p. 73
- (13) Ibidem, p. 45-46
- (14) Ibidem
- (15) Santos Zunzunegui, op. cit., p. 198
- (16) José María García Escudero, op. cit., p. 54
- (17) Umberto Eco, Apocalípticos e Integrados, p. 351
352-353
- (18) Olivier Burgelin, La Comunicación de Masas, p. 10
- (19) Santos Zunzunegui, op. cit., p. 202
- (20) Ignacio H. de la Mota, op. cit., (V. 2), p. 186
- (21) Gabriel Ramírez, EL Cine de Griffith, p. 24
- (22) Ibidem, p. 25-26
- (23) Mariano Cebrian Herreros, op. cit., p. 292
- (24) Ibidem, p. 293

(25) González Treviño, Jorge E., *op. cit.*, p. 151

(26) *Ibidem*, p. 152

B.- ESTRELLATO-STAR SYSTEM

El ESTRELLATO o STAR-SYSTEM es el proceso en la fabricación de estrellas, ya sea de cine o televisión; se crea una imagen con lo que se inicia la publicidad sobre la estrella; da comienzo entonces la industria del estrellato.

Pero, en esta fabricación se toman en consideración los puntos que atraen al cliente, es decir, a la sociedad. Con base a sus necesidades, ilusiones, aspiraciones, e ideales, entre otros, se crea la estrella que el público pide como un reflejo aparente de la realidad que da la solución a esas necesidades.

"Allí donde se realizan películas se crean estrellas." (1)
Frase de Alexander Walker que se refiere a que el estrellato es una de las características de la industria del cine a nivel mundial, no obstante, la más sobresaliente es del cine norteamericano, Hollywood en donde se localizan los antecedentes sobresalientes e inmediatos.

La estrella nace cuando eso que el intérprete es conecta con lo que el público quiere que sea, o más exactamente, con lo que el público quiere soñar que es. O con lo que el espectador desea ser en su subconsciente, aunque no se lo confiese y acaso ni siquiera lo sepa. (2)

Dejan de ser 'solo' actores para convertirse en estrellas, arrastran consigo a millones de espectadores hacia las pantallas donde se presentarán, y sus admiradores los mitifican.

¿Cómo no haber oído hablar de Rodolfo Valentino, de Greta Garbo o de Charles Chaplin?

No es cierto que los actores, aun en los primeros films mudos, no fueran capaces de una pantomima más sutil para describir los personajes que representaban. Era el director quien decidía cuestiones tales como la exageración o sobriedad de los gestos de los intérpretes; y los primeros directores consideraban a la cámara como un miembro fijo del público, a quien hay que hacer llegar una representación, más exagerada que en su dimensión natural. Además, la estrella del cine no pudo diferenciarse del grupo del escenario hasta que la cámara no se acercó lo suficiente como para reproducir la propia personalidad del intérprete. El primer plano fue el primer escalón. Pero su origen también está en el escenario. Sin llegar a una interpretación marxista de la cuestión, cabe decir que el primer plano fue la manera (del cine) de hacer llegar a sus clientes pobres el privilegio de los espectadores de teatro con anteojos. (3)

El primer plano fue descubierto por David Wark Griffith en 1908 en el melodrama For Love of Gold, Por el Amor del Oro, "hasta el punto de conseguir expresar a través de sus caras lo que estaba sucediendo en sus mentes." (4)

Fue Griffith también el que decidió que al contratar a las estrellas, estas debían ser jóvenes de 17 ó 18 años, pues a una de 21 las arrugas no podían ocultarsele por el tipo de lentes de las cámaras de aquel entonces, por lo que se dio el fenómeno conocido como matriarcado, donde las madres de las estrellas eran las que las acompañaban, asesoraban y la hacían de agentes, según nos narra Alexander Walker.

Entre los intérpretes del primer Hollywood cuyas carreras fueron promovidas energicamente y aun despiadadamente por sus madres, se encuentran Geraldine Farrar, Clara Kinball Young, Pauline Frederick, Priscilla Dean, Lillian y Dorothy Gish... Pero la señora Pickford fue la más formidable matriarca-representante de todas ellas. (5)

En cuanto a la matriarca-representante no ha quedado atrás, es un fenómeno que encontramos hoy en día, quizá en versión moderna, por decirlo de alguna forma, como Yuri, o Lucero; si bien Lucero es acompañada a todas partes, filmaciones etc., con su mamá.

Ahora, en un principio no se daban a conocer los nombres de las estrellas que aparecían en el cine, era un tanto por política interior de los estudios, que descuidaban la insatisfacción curiosidad del público, según expone Walker.

Los espectadores comenzaron a escribir a los estudios, bastante antes de 1910, preguntando los nombres de sus predilectos y requiriendo información sobre ellos. Tal vez esta prueba del enorme interés del público sumada a las necesidades económicas de la producción masiva, contribuyó a estabilizar el empleo en las compañías instaladas en estudios. (6)

La prensa por su parte hizo presión para que los estudios cinematográficos cambiaran su política interna, sacó la primera entrevista publicada en el St. Louis Post-Dispatch a Florence Lawrence.

Un párrafo de este artículo decía: Los industriales están solo empezando a ser conscientes de la demanda de información del público sobre sus actores, y están empezando a reconocer el valor de la personalidad de sus intérpretes. Comienzan a imprimir sus retratos y nombres y a exhibirlos delante de los locales donde se proyectan las películas, y cabe predecir que llegará un momento en que esos actores necesitarán los servicios de agentes de prensa, como ya los tienen otras atracciones estelares." (7)

Asimismo, la publicidad tuvo su parte en la promoción y creación de las estrellas, "de tipo combativo, exagerado y omnipresente." (8) La publicidad proporcionó un impulso para

el establecimiento ya personal del fenómeno del estrellato.

Realización y actores cinematográficos comenzaron a obtener un mayor realce en los periódicos, cuando los cines pudieron permitirse pagar las tarifas publicitarias.(9)

Así, el despeque súbito, acelerado y ascendente del poder del cine en la fabricación de una estrella, pero al mismo tiempo, la estrella concientizó de igual forma a su fama y le puso su precio. "No es un azar que el estrellato llegara casi al mismo tiempo que la estrella adquiría un gran poder económico."(10)

Hemos visto aquí los antecedentes del estrellato en cine, donde en realidad la Estrella nace a petición del público de aquellos tiempos.

En televisión actualmente pasa algo muy parecido, la estrella surge a petición del televidente, es todo un proceso, complejo en su estructura, que todavía no se ha escrito nada comprometedor sobre el tema, no obstante, adquirimos información de primera mano, entrevistamos a la actriz Alma Muriel y al director de teatro, Geraldo Huillier, de amplia experiencia, tanto en teatro como dentro del tema que nos ocupa, que son las telenovelas, entrevista realizada el día 16 de octubre de 1993, en el interior del Teatro Galerías.

Al preguntarle sobre el fenómeno del estrellato o star system, Alma Muriel opinó que el STAR SYSTEM "nace en la época de oro del cine mexicano, la gente acudía a ver a las estrellas como Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, Dolores del Río, etc.", por tanto, agregó que este fenómeno es

algo referente al cine, "eminentemente cinematográfico", con la aclaración de hablar exclusivamente de México, puntualizó Muriel en que esto, se derrumbó por cuestiones políticas.

En cuanto al ESTRELLATO en la televisión se refirió Alma Muriel a que la raíz de este fenómeno podríamos encontrarlo en "ciertas medidas internas por decirlo así, se crea una academia de actores, una escuela de actores, fuera de la raíz de cuestiones sindicales, Televisa crea la academia, como un semillero de actores para ser autónoma en ese sentido, que los preparen y tengan ciertas características, para hacer sus propias figuras."

Ahora bien, al preguntarle si de alguna manera la telenovela podría usarse de instrumento del estrellato, Muriel dijo que "suele suceder, que de repente las lanzan o viceversa como es el caso de las chicas de Timbiriche o Bibi Gavián que les dan una imagen muy sexy y luego la lanzan al estrellato."

"De alguna manera lo que pregunta usted, es que debido a la gran difusión que tiene la telenovela permite hacer de la desconocida de hoy, la estrella del momento. A los quince capítulos, si la telenovela pega, y el caso más concreto que tengo es el de Adela Noriega en Quinceañera, que al mes de estar al aire, el pegue que tuvo la telenovela, todo el mundo la conocía, era poco menos que una estrella, pero así como la subieron la bajaron, ya nadie supo más de ella." Interpuso el director Huillier.

A lo que Alma Muriel agregó que el sistema del estrellato

tiene su contraparte, muy importante, porque a las personas las "hacen en serie", pues las características principalmente son "asi como seriadas", donde el problema estriba en opinión de Muriel, en que "no tienen una infraestructura de experiencia escénica en las tablas", en este momento, señaló con el tacón de la zapatilla las tablas del escenario del teatro, y agregó "las lanzan como acaba de decir el Sr. Huillier, al gran protagonista, con un mecanismo atrás que se desinfla por ley natural, no tienen la preparación necesaria tanto técnicamente, vivencialmente, como actoralmente; humanamente no soportan esas presiones."

Por otra parte, al preguntar sobre la publicidad en el fenómeno del estrellato, Alma Muriel contestó que la publicidad es todo un mecanismo publicitario en México y que los actores de alguna manera se benefician también con las ganancias.

Asimismo, Huillier opino que la publicidad es un elemento importante, más aun, de la "empresa que estamos hablando, pues tiene además de los canales de televisión, la mayor parte de las revistas y periódicos."

En cuanto a la parte del actor, expresó Huillier, "el beneficio es que puede capitalizar eso en las giras de teatro que ya no dependen de la empresa, sino que van generalmente como productores, se asocian, entonces las imagen que ya la gente ha visto a través de equis capítulos de telenovela es fácilmente vendible, el riesgo es que termina la telenovela

hoy y ya la semana que viene es que, ya nadie se acuerde de ella."

No obstante, mientras se aprovecha el momento de "estar al aire" agregó el director, puede llegar a tener un beneficio capitalizar lo económico a su favor.

Para Alma Muriel, la carrera del actor, debe llevar un seguimiento continuo de trabajo, "no es un eslabón y ya, es un trabajo de "jubilee", una telenovela y luego que no suceda nada, si no es una consecución de trabajo y la gente viéndolo a uno continuamente y en evolución, no pasa absolutamente nada."

Huillier agregó, que existe otro "ingrediente importante" en la carrera del actor, y en el fenómeno del estrellato, esto es la disciplina a la que el mismo actor debe someterse.

Ahora bien, al preguntarle sobre el encajonamiento de los actores a un papel determinado, llámese villano o héroe en las telenovelas, Alma Muriel, contestó que hay de todos tipos, hay personas que le "acomoda mucho, ha encontrado una fórmula de éxito, es decir, ha encontrado un personaje muy gratificante, agradecido, que ha pegado y luego no quiere salirse de eso."

Pero, también, en opinión de Muriel, es entendible, "¡por supuesto que es entendible!", esta posición de encajonamiento, sin embargo, hay actores y actrices camaleones, con mucha audacia, "salir de gordo, flaco, bonito, bueno, regular, feo, monje, prostituta, eso entonces son ya características, no es materia general."

Desde el punto de vista del director Huillier, "mucho se da en función del tiempo", ya que cualquier programa o novela en televisión se graban 3 capítulos diarios. "Si yo tengo un actor o actriz, el me da el mayordomo, ella me da la villana, o viceversa, ya es ganancia, si yo tengo que grabar 3 capítulos diarios, no tengo que exigir demasiado al actor, porque ya ha caracterizado a como poner eso, y por tanto, es por lo que se encasilla muchas veces a los actores."

Muriel agregó, que el trabajo "es mucho más aliviado para el director y para el productor, y para...", por lo que llegan a encasillar muchas veces a los actores.

Al comparar el trabajo actoral del teatro y la televisión, surgieron comentarios importantes. Muriel opinó que para los verdaderos actores "el teatro va en serio, es lo contrario del star-system, es sangre, sudor y lágrimas, una disciplina férrea."

Huillier, dijo que en el teatro en cada función, "es a la primera, en televisión se repiten 4 o 20 veces, pero el teatro es un desafío, el placer para el actor, sabe que el público está ahí, es a la primera, no hay repetición."

También tiene su parte injusta, agregó Huillier, porque el actor en telenovelas o en televisión está supeditado a la técnica. "Hay escenas que los actores son buenos, sienten la escena, están maravillosos, pero subitamente una pequeña descompensación del color, corte, el director grita CORTE, ahora que el actor está bien no lo dejan seguir, la parte

técnica gira totalmente sobre el talento actoral, se corta 20 veces sobre escena, 19 veces se corta por defectos, fallas técnicas, y una es por los actores."

El elemento técnico para los televidentes es invisible, pero para los actores, productores, y directores es algo tangible.

Desde el punto de vista del actor en cuanto al aspecto técnico, Muriel expresó que lo interesante es "el grado de dificultad, terrible, mantener una línea emocional, un nivel de credibilidad y todo, continuidad durante dos horas aproximadamente que tardan en grabar una escena y corte, y va para atrás, corte y edición, y la lágrima hay que agarrarla donde estaba, y tono de voz donde estaba, y el temblor donde estaba y a ver, es que va se acabo la cinta, vamos a cambiar la cinta, descansa, y exactamente donde estaba, a ver aguanta la lágrima, está fallando la 2 tiene induccion, interferencia, y ahora está uno sin respirar porque la mano la tenía yo aqui..."

"En television, como actor, estás luchando contra todos, porque no tienes una a tu favor, una que te ayude, es dificilísimo el tratar de sacar esa cantidad de oficio adelante, no es como te enseñan en la escuela", concluyó Muriel.

Huillier por su parte, asevero: "el término es duro pero el actor como actor y como ser humano esta marginado en television. El retomar un estado emocional es terrible para el actor o arrastran la emoción y, se la quitan con los cortes

técnicos."

Para el público es un elemento inexistente, "lo que ve la gente es casi en un 80% las peores escenas o una de las escenas menos peores o menos buenas escenas, porque la primera vez el actor está muy motivado, la segunda vez todavía puede retomar, les queda algo de carga, pero la cuarta o la quinta toma ya, esa es la que queda", opinó Huillier.

Por otra parte, debemos anotar que el Star System no solo encierra a los actores o actrices que desde una telenovela, - donde adquieren popularidad-, después aprovechan para ponerla en un teatro o lanzarse de cantantes. O bien, siendo cantantes pueden reafirmar y extender su figura popularizándose como actores de telenovela.

Tenemos el caso de actores que se desplazan hacia la política, retomando su popularidad. La gente los conoce, por tanto gozan de fama que puede traspasarse hacia la política dentro del Estado de gobierno.

Podemos mencionar como ejemplos, los casos de Carlos Bracho o Julio Alemán, a Silvia Pinal también, o a la Tigresa, de vedette a política.

Esto no sólo en México, cabe mencionar como máximo exponente en Estados Unidos, a Ronald Reagan, que de actor mediano llegó a Presidente.

ESTRELLATO

- (1) Alexander Walker. El Estrellato: El Fenómeno de Hollywood, p. 9
- (2) José María García Escudero, op. cit., p. 17-18
- (3) Alexander Walker, op. cit., p. 17
- (4) Ibidem, p. 18
- (5) Ibidem, p. 23
- (6) Ibidem, p. 29
- (7) Ibidem, p. 31-32
- (8) Ibidem, p. 35
- (9) Ibidem, p. 37
- (10) Ibidem, p. 49

II PERSPECTIVA SEMIOTICA DE LA TELENOVELA

1.- GUIÓN TELEVISIVO

El GUIÓN en general, es un escrito, donde se hacen anotaciones e instrucciones ordenadamente, que sirve de guía, para seguir determinado objetivo o fin. Un guión televisivo es un guión estrictamente planificado, relacionado con la acción y el argumento para realizar en un programa, de ahí el nombre de Guión Planificado.

Un guión planificado es el que se usa en televisión, donde se hacen señalamientos relacionados con la acción y con el diálogo que se realizará en un programa. Existen 3 tipos de guiones:

El literario, con indicación de totalidad de la acción y diálogos; el de ensayos, que une a la información anterior la relativa a decorados, los tipos de personajes, instrucciones de diversa índole, y que se utiliza antes de pasar al estudio y, finalmente, el guión de cámara, con señalización de todos sus movimientos y tomas, etc.(1)

Cabe aclarar que el guión que expondremos a continuación, es de los más comúnmente usados, del lado derecho se anotan los diálogos y todo lo referente al audio.

Como veremos los guiones en las telenovelas giran más en torno a los personajes ideados por el escritor o guionista, es decir, a cuestiones personales, a vivencias creadas por el escritor para sus personajes, con base a emociones y sentimientos. Así, los conflictos intencionales cumplen con el objetivo de que el televidente se identifique en algún momento con ellos.

No hace falta decir que el programa ha sido un éxito apabullante, son telespectadores de todos los niveles económicos. ¿Por qué? Porque no importa lo ricos que son los personajes; nos identificamos con sus conflictos, sus agresiones y la búsqueda de venganza.(2)

El personaje o personajes más el drama y el conflicto da como resultado además del suspense en las escenas, esa catarsis de la que nos habla DiMaggio, pero todo debe asentarse en un guion.

En las telenovelas, la escena es la espina dorsal de su estructura, pero tienen una duración variable de actos para que la trama avance, y no necesariamente debe existir diálogo, cada escena debe introducir algún elemento nuevo. Si la cámara se mueve del escenario físicamente, es decir, se traslada a otro lugar, es cuando la escena cambia, aunque posteriormente se regrese a un escenario, cuenta como una escena más, escena que debe numerarse en el guion.

La telenovela se construye sobre la escena, es la unidad de acción que hace avanzar el guion.(3)

En la telenovela, las escenas, o bloques de acción, se edifican una encima del otro para explicar la historia completa.

La definición técnica de una escena es que ésta establece el lugar y el tiempo. Primero, establece la colocación de la cámara, ya sea interior (INT.) o Exterior (EXT.) y el escenario. A continuación, indica si es de DÍA o NOCHE.(4)

Como ejemplo, veamos el guion que presentamos en la página 102 donde la secuencia de acción en imágenes de las escenas I, II, III, y IV, sitúan al observador en un ambiente tenso, además hay que notar que estas escenas no tienen diálogo. En la escena I, el elemento que hace avanzar la trama es el auto

negro y Bruno. En la escena II, que se sitúa en el restaurante donde vemos a Pili con la rosa rosa que connota amor y por su gesto, sabemos ahora que está enamorada y espera a alguien. La escena III es cuando atropellan a Eddy, en la IV notamos a Pili que continúa esperando, pero ahora sabemos ya que es a Eddy y además, sabemos que no llegará.

Por lo anterior también se dice que la escena es la que maneja el tiempo y el lugar.

Existen diferentes tipos de escena que están determinados sobre algún aspecto especial o importante para un guión.

"La escena o toma de localización. Su objetivo es introducirnos en el punto físico donde nos encontramos."(5) Cuando la toma abarca la imagen global se denomina MASTER SCENE, mientras que la escena dialogo tiene como objetivo transmitir información; la secuencia de la escena se unifica por manejar una misma idea según expone DiMaggio:

La escena y la secuencia de la escena son básicamente miniunidades del conjunto más amplio. Contienen dentro de sí los mismos componentes del guión, igual que una célula contiene en su interior los mismos componentes del universo.(6)

Asimismo, el ejemplo en nuestro guión (véase) en las escenas I, II, III y IV, nos muestran que es una secuencia de escena, cumple con la función de seguir una misma idea y avanzar la trama, además que logra vincular todos los elementos.

La palabra OFF SCREEN significa fuera de la pantalla, o fuera de escena (O.S.) e indica que el personaje se encuentra en el mismo lugar dialogando, pero no se le ve. Es diferente a

VOZ EN OFF, como en la escena IV cuando Pili escucha la voz, pero de su pensamiento pues no se ve que mueva la boca.

De igual forma, la palabra "FADE IN" se utiliza al inicio de cualquier programa ya que indica invariablemente una disolución de negro a imagen y, "FADE OUT" es para terminar, pues esta va de la imagen de que se trate en disolución, hacia negro.

El ESCENARIO O ESCENOGRAFIA es el lugar donde se representa una escena y los elementos que conforma como son la iluminación, el mobiliario y decoración, la ESCENOGRAFIA es ese espacio físico que se utiliza para el desarrollo de la trama, que además integra los elementos decorativos, llamados UTILERIA.

Cabe señalar que "la composición escénica se deriva del guion"(7), es decir, la escenografía es hija del guión y su fin es realizar su intención."(8)

Esto es, el guión que presentamos en la página 102 es del capítulo del día 12 de agosto de 1992, un guión televisivo que realizamos con base a la observación a través de la televisión del primer acto, es decir, del inicio del capítulo hasta el primer corte comercial, bajo los lineamientos que señala la autora Madeline DiMaggio en su libro titulado Escribir para Televisión. Como Elaborar Guiones y Promocionarios en las Cadenas Públicas y Privadas, de la editorial de Paidós Comunicación.

Los guiones de una hora de duración se componen de 4 actos y utilizan la misma pauta de formato que

la película de la semana, de dos horas de duración, y que los filmes cinematográficos.(9)

Cada acto en el episodio de una hora es una unidad independiente con un momento de crisis y un climax propios. Los actos están separados por las pausas publicitarias.(10)

Ahora bien, como hemos dicho seguiremos los lineamientos de la autora DiMaggio, no obstante, al imprimir la tesis que presentamos, reducirán del tamaño que originalmente presentamos lo que habrá que ser tomado en cuenta por lo que para una mejor idea de formato original, deberán los interesados buscarlo en el libro de Madeline DiMaggio, en la página 300, en el capítulo 13.

GUIÓN TELEVISIVO

- (1) Ignacio H. de la Mota. op. cit., (V. 1), p. 360
- (2) Madeline DiMaggio, op. cit., p. 155
- (3) Ibidem, p. 44
- (4) Ibidem
- (5) Ibidem, p. 46
- (6) Ibidem, p. 47
- (7) Ibidem, p. 115
- (8) Ibidem, p. 120
- (9) Ibidem, p. 115
- (10) Ibidem, p. 68

ACTO I- ESCENA I

BAILA CONMIGO

FADE IN

EXT. CHAPULTEPEC-DE NOCHE

Auto-negro de noche en la calle. se detiene y baja Bruno, algo les dice a los que están dentro del auto.

MUSICA DE SUSPENSO

FADE OUT

ESCENA II

FADE IN

INT. RESTAURANTE-DE NOCHE

Pili sentada en un restaurante pintándose los labios. Acariciándose la cara con una rosa rosa, en silencio. Enamorada.

FADE OUT

ESCENA III

FADE IN

EXT. CALLE-DE NOCHE

Bruno hace señales al auto para que continúe. El auto continúa y atropella a Eddy que en ese momento está bajando de su automóvil. Vemos a Bruno que detrás de un árbol no pierde de vista lo que está sucediendo. El auto regresa por Bruno, se sube rápidamente y se aleja. La cámara regresa a Eddy que yace en el pavimento.

FADE OUT

ESCENA IV

FADE IN

EXT. RESTAURANTE-DE NOCHE

Imagen del lago. Pili sentada en el restaurante observándolo. Parejas remando.

MUSICA DE PIANO.

VOZ EN OFF

Su amigo no ha de tardar en llegar.
A una mujer tan bella no deberian
dejarla sola en este lugar.

La cara de Pili que se nota angustiada. La cámara enfoca una rosa roja y una vela, con lo que se indica que el tiempo pasa.

FADE OUT

ESCENA V

FADE IN
INT. AUTO-EN MARCHA

BRUNO (Furioso)

Se les pasó la mano. ¡Imbeciles! Les dije que sólo le dieran un susto.

ADOLFO (Burlón)

Y vaya que si se lo dimos.

BRUNO (Arrepentido)

Si, lo mataron y yo no queria eso.

ADOLFO (Burlón)

Bueno. Ya va ya Bruno, por favor. Se nos pasó tantito la mano ¿y qué?
¿Apoco no te gustaria que se muriera?

BRUNO (Asustado)

¿Y si alguien nos vio?

ADOLFO (Molesto)

¡Pues peor para ti!

BRUNO (Sorprendido)

¿Como para mí? Si fueron ustedes.

ADOLFO (Molesto-gritando)

Si, pero siguiendo tus ordenes niñito. Así que eres tan culpable tú como nosotros ¿eh?

Te calmas y

(Chasqueando los dedos)

Te vas poniendo guapo si quieres contar con nuestro silencio.

BRUNO (Incrédulo)

¿Me estas chantajeando?

ADOLFO (Cínico)
Sí, si te estoy chantajeando.
Abiertamente Bruno, necesitamos lana.
¿Y que?

BRUNO (Amenazador)
¿Ah, sí? Ustedes acaban de escapar
de la cárcel.
La policía de todo el país los anda
buscando.
Bastaría una llamada mía para que..

ADOLFO (Agresivo)
(Interrumpiéndolo bruscamente)
No me amenaces, ¿Tu también vas a dar
a la cárcel!

AMIGO DE ADOLFO
(Amenazador)
¡Eso júralo Bruno! ¿A poco piensas que se
nos olvidó que nos dejaste en la cárcel?

ADOLFO (Imperativo)
Bueno, ya va, dejen de discutir. Mañana
mismo queremos el dinero Bruno.

RUIDO DEL MOTOR DEL AUTO

FADE OUT

ESCENA VI

FADE IN
Eddy en el pavimento, con la frente ensangrentada. Mueve un poco
la cabeza. Mientras dos camilleros corren hacia él. La ambulancia
se ve al fondo.

MUSICA DE ROCK CANTADA POR EDDY

(Letra de la canción)
Hoy tu amor quiero más, del placer quiero
más

Los camilleros suben a Eddy a la camilla.

(letra de la canción)
Hoy tu debes saber, lo que yo, te quiero
te adoro

Los camilleros levantan a Eddy y lo llevan a la ambulancia.

(letra de la canción)
Te necesito

FADE OUT

ESCENA VII

FADE IN
INT. RESTAURANTE-DE NOCHE

Pili en el restaurante, angustiada, a punto de llorar.

MUSICA INSTRUMENTAL

FADE OUT

ESCENA VIII

FADE IN
EXT. CALLE-DE NOCHE

Luces de la ambulancia.

CONTINUA LA CANCION

(letra de la canción)
Cada vez que tu estás junto a mi
soy feliz, eres tú mi razón

Llegada al hospital de Eddy ya en camilla con ruedas.

FADE OUT

ESCENA IX

FADE IN
INT. RESTAURANTE-DE NOCHE

MUSICA INSTRUMENTAL

Pili en el restaurante, se levanta, observa un momento el lago por el que pasa una lancha con dos enamorados, Pili con lágrimas en los ojos.

FADE OUT

ESCENA X

FADE IN

INT. HOSPITAL-SALA DE OPERACIONES-DE NOCHE

CONTINUA LA CANCION

Manos de cirujano con guantes e instrumentos medicos, la cara del doctor al que le secan el sudor; la cara de Eddy con máscara de oxígeno puesta.

(letra de la canción)
Pense no tener más romances,
hasta que te conocí

FADE OUT

ESCENA XI

FADE IN

INT. RESTAURANTE-JUNTO AL LAGO-DE NOCHE

MUSICA INSTRUMENTAL

Pili en el restaurante llorando, viendo la rosa rosa que tiene entre sus manos, la arroja al lago un tanto desesperada, se levanta y decide irse.

FADE OUT

ESCENA XII

FADE IN

INT. DEPARTAMENTO DE EDDY-DE NOCHE

La madre y la hermana de Eddy sentadas en el comedor, platicando.

HERMANA DE EDDY
(Entusiasmada)
¿Se fijó que guapo se puso Eddy?

MADRE DE EDDY

(Ilusionada)

Hace mucho que no lo veía así.
Parecía que iba a encontrarse con
una princesa.

HERMANA DE EDDY

(Inquisitiva)

¿Será que una nueva chica le interesa
mamá?

MADRE DE EDDY (Divertida)

Pues tal vez, pero no quizo comentar
nada.

¿A quien habrá ido a ver?

De que se trata de falda es seguro,
¿eh?

HERMANA DE EDDY

(Sonriendo-entusiasmada)

Me dá mucho gusto verlo animado.
Tal vez esta muchacha logra que, que
mi hermano olvide todo lo que le pasó.

MADRE DE EDDY

(Esperanzada-suspirando)

Pues, ¡ujalá hija.

SUENA EL TELEFONO

MADRE DE EDDY (Imperativa)

Yo contesto.

La madre de Eddy se levanta de la silla y se dirige al telefono.

MADRE DE EDDY (Optimista)

(Hablando por telefono)

Bueno, casa de la familia Lopez.

Si, señorita aqui vive.

(Hace una pausa)

¿Qué, cómo, que? (Angustiada)

Si, si, enseguida.

Cuelga la bocina del telefono, y se nota angustiada.

HERMANA DE EDDY

(Inquisitiva)

¿Quien era mamá?

MADRE DE EDDY (Preocupada)
(Voz entrecortada)
Tu hermano tuvo un accidente.
Esta en la Cruz Roja.

HERMANA DE EDDY
(Incrédula)
Ayy, ¿qué?

FADE OUT
PAUSA COMERCIAL

R.- PLANO DEL CONTENIDO

Por CONTENIDO entendemos el argumento de la telenovela, de lo que trata en sí, un resumen esquemático de los acontecimientos.

Este esquemático resumen de los acontecimientos es el bastidor sobre el que se teje el plano del contenido. Sobre el se irá edificando la estructura del sentido con los elementos del componente figurativo. Así pues, el componente narrativo, o narratividad, es un conjunto de esquemas formales que dan cuenta del proceso discursivo. Si este componente no se hace claramente visible, el lector se encuentra con una acumulación de elementos figurativos que no logra armar en una estructura narrativa coherente.(1)

De esta forma, nosotros seguiremos construyendo nuestra perspectiva semiótica de la telenovela producida en México, que a manera de ejemplo hemos presentado como Guión Televisivo, del primer acto de uno de los capítulos de Baila Conmigo, elegido al azar.

Pero hemos tocado un punto importante en nuestro análisis que es el de ESTRUCTURA: "Introducir la noción de estructura en el estudio de los hechos semánticos es introducir en ellos la noción de valor junto a la de significación."(2) Antes de continuar definamos el concepto de ESTRUCTURA como "una entidad autónoma de dependencias internas, además acoge de manera explícita los postulados de la psicología de la Gestalt:

Considerar los fenómenos no tanto como una suma de elementos que se trata ante todo de aislar, analizar, diseccionar, cuanto como conjuntos que constituyen unidades autónomas, manifiestan una solidaridad interna y tienen sus leyes propias. Se deduce de ello que la manera de ser de cada

elemento depende de la estructura del conjunto y de las leyes que lo rigen. Ni psicológicamente, ni fisiológicamente, el elemento preexiste al conjunto; no es ni más inmediato ni más antiguo; el conocimiento del todo y sus leyes no podría deducirse del conocimiento separado de las partes que en él se encuentran.(3)

Veamos ahora en el Plano del Contenido, un ejemplo de resumen esquemático, siguiendo la trama de la telenovela *Baila Conmigo*.

En el plano del contenido, en el primer segmento del Acto 1, demarcado por el primer corte comercial, del Capítulo elegido al azar el día 4 de agosto de 1992, de la telenovela *Baila Conmigo*, donde Eddy se dirige a la cita que tiene con Pili en un restaurante, es de noche, y en la imagen vemos que el protagonista estaciona el auto y cuando baja, es atropellado por un auto negro intencionalmente. La acción del atropello es dirigida por Bruno y ejecutada por sus cómplices; Eddy queda inconsciente.

Posteriormente, es recogido por una ambulancia y llevado al hospital, donde lo intervienen quirúrgicamente.

Mientras tanto, Pili desconoce la situación, lo espera en el restaurante, y con el rostro denota ilusión, pero al ver que no llega cambia la expresión del rostro, primero angustiada, luego enojada y finalmente entristece hasta las lágrimas.

Después de un tiempo, connotado por el desgaste de una vela que sirve de adorno sobre la mesa del restaurante donde se localiza Pili, abandona ella el lugar.

A su vez, Bruno y sus secuaces huyen en el auto después de

atropellar a Eddy y sostienen una discusión donde chantajea a Bruno, si no les consigue dinero lo acusarán con la Policía.

Por último, ya en la escena doce, en el departamento de Eddy, la hermana y la madre están conversando sobre el y su misteriosa cita, cuando reciben la llamada desde el hospital con la noticia de la operación de Eddy.

Ahora bien, el análisis del plano del contenido se puede hacer desde diversas perspectivas, por tanto, demarcaremos nuestros niveles de pertinencia. Veremos en el plano del contenido la FORMA que incluye a la gramática del relato, es decir, a su morfología y sintaxis, conjuntamente con el proceso actancial.

Así la gramática narrativa considera ciertos elementos como actantes y otros como predicados (= morfología), cuya combinatoria (= sintaxis) constituye la variedad de los relatos. No obstante, hay que tener en cuenta que las relaciones gramaticales nunca son forma pura, y que el contenido depende a la vez de los dos planos, forma y sustancia. Así por ejemplo, la relación actancial (= gramatical):

/Sujeto/ ----- /Objeto/
remite a una previa relación sustancial. La relación sustancial que se encuentra en base de la oposición Sujeto/Objeto es el eje sémico del deseo, en virtud del cual, dos unidades se relacionan entre sí como los dos polos de una oposición binaria:

A ----- desea ----- B (4)

Hemos preferido referirnos al modelo actancial como proceso ya que existen dos perspectivas, una en cuanto a sistema y otro más completo que engloba el sistema actancial y que los describe como proceso.

Se puede entonces describir el modelo actancial bajo de dos perspectivas: ya como sistema, tomando

en cuenta la relación estructural que se instaure entre los distintos actantes, sin considerar su despliegue a lo largo del eje narrativo; ya como proceso, determinando las operaciones que se realizan sobre la secuencia narrativa y que son una proyección de las relaciones del sistema de los actantes. (5)

PLANO DEL CONTENIDO

- (1) Desiderio Blanco y Raúl Bueno, Metodología del Análisis Semiótico, p. 63
- (2) Raymundo Mier, Introducción al Análisis de Textos, p. 37
- (3) Ibidem, p. 38
- (4) Desiderio Blanco y Raúl Bueno, op. cit., p. 26-27
- (5) Raymundo Mier, op. cit., p. 67

3.- PERSPECTIVA ACTANCIAL

A. J. Greimas propuso el describir y clasificar a los personajes del relato, no según lo que son:

Sino según lo que hacen (de allí su nombre de actantes), en la medida en que participen de tres grandes ejes semánticos que por lo demás encontramos en la frase (Sujeto, objeto, complemento de atribución, complemento circunstancial) y que son la comunicación, el deseo (o la búsqueda) y la prueba; como esta participación se ordena por parejas, también el mundo infinito de los personajes está sometido a una estructura paradigmática (Sujeto/Objeto, Donante/Destinatario, Ayudante/Opositor) proyectada a lo largo del relato; y como el actante define una clase, puede ser cubierto por actores diferentes, movilizados según reglas de multiplicación, de sustitución, de carencia.(1)

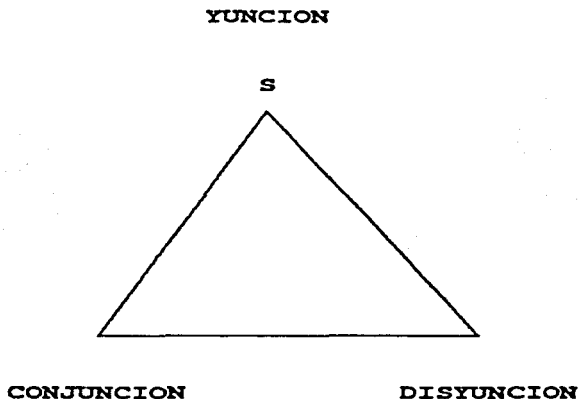
De los seis actantes anteriores, el Sujeto-Objeto y el Destinador-Destinatario los clasifica Greimas como ACTANTES FUNDAMENTALES, mientras que el Ayudante-Oponente los denomina como ACTANTES DERIVADOS.

Como elementos del sistema actancial, las categorías fundamentales son SUJETO-OBJETO, los que establecen un vínculo caracterizado como DESEO.

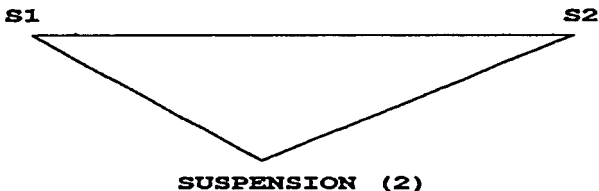
Además, se dice que el SUJETO se constituye en la medida en que existe un objeto que se define negativamente respecto del sujeto. Cuando un sujeto está en posesión, en CONJUNCIÓN, la relación Sujeto-Objeto es patente; pero, puede ser una tensión cuando el sujeto está despojado o separado del objeto, una DISYUNCIÓN.

Cuando no existe conjunción o disyunción en un momento dado, se dice que está en SUSPENSIÓN. "Conjunción y disyunción no

son otra cosa que los dos términos de un eje sémico que se articula en la categoría sémica de la YUNCION (Greimas, 1973: 24):



Los dos términos del eje sémico (S1 y S2) están en relación de contrariedad, según las reglas del cuadrado semiótico: en consecuencia, permiten generar los términos contradictorios de dicho cuadrado, dando por resultado la categoría contraria: la suspensión (ni conjunción ni disyunción: suspensión del relato):



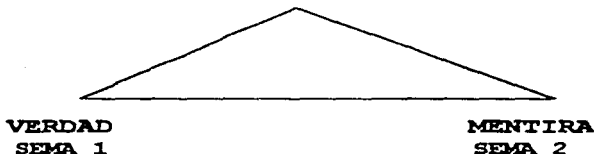
Antes de continuar con nuestra exposición debemos definir varios términos, que a partir de ahora serán utilizados.

SEMA es la unidad mínima de sentido, de significación, es decir, el rasgo mínimo en el que se puede descomponer todo elemento del plano del contenido. Existen diferentes tipos de semas, como son los semas nucleares o los clasemas, los que cuando se conjuntan reciben el nombre de SEMEMAS; mientras que un LEXEMA es una palabra que puede dar lugar a un análisis de semas.

Debemos tomar en cuenta que cuando captamos un sema para poder analizarlo y comprenderlo debe hacerse junto al sema contrario para que exista su oposición, en una relación binaria a la que se denomina EJE SEMICO.

La CATEGORIA SEMICA es ya la estructura en la que se integran dos unidades, por ejemplo:

REALIDAD
CATEGORIA SEMICA



Ahora bien, retomando el eje sémico de la Yunción, es preciso mencionar que los estados de disyunción y conjunción son susceptibles de transformación o cambio en cualquier momento del desarrollo de la trama.

Los actantes en la medida en que son subconjuntos de sememas, no aparecen como tales en el nivel textual, en el nivel discursivo. Lo que se manifiesta en ese nivel con ACTORES, por tanto, es posible que un actor determinado manifieste diversos actantes o que un mismo actante se manifieste en diversos actantes o que un mismo actor manifestara a la vez el actante sujeto y el destinador o destinatario, pudiendo darse también cualquier otra combinación de actantes cualquier inventario de actores. (3)

En cuanto a las relaciones de contradicción, estas general una nueva categoría sémica en contradicción con la original, de donde se ha ideado un cuadrado, denominado por Greimas como CUADRADO SEMIOTICO.

Se origina del cuadrado lógico de Boecio y, más exactamente, en el hexágono lógico de R. Blanché. Puede ser comparado igualmente con las estructuras designadas en matemáticas como grupo de Klein, y en psicología como grupo de Piaget. (4)

Como ejemplo del cuadrado semiótico de Greimas:

REALIDAD

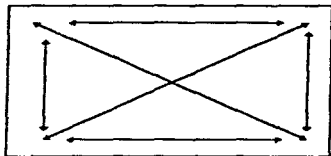
(CATEGORIA SEMICA 1)

VERDAD

(Sema 1)

MENTIRA

(Sema 2)



CERTEZA

(NO SEMA 1)

FALSEDAD

(NO SEMA 2)

IRREALIDAD

(CATEGORIA SEMICA 2)

Continuemos con nuestra exposición, el Sujeto que de ahora en adelante los escribiremos solo con S, y al Objeto lo identificaremos con Q, el S es Eddy y el Q que Eddy desea es Pili:

S —————> Q. La flecha significa deseo.

Existe otro eje actancial denominado por Greimas como EJE DE LA PARTICIPACION, con los terminos Ayudante o Adyuvante A, y Oponente Op, se es A u Op respecto a alguien que desea algo.

Bruno actua como Op del S Eddy, ya que al mandarlo atropellar logra que S no alcance su Q, por tanto, están en una situación de Disyuncion <V>.

S <V> Q

El predicado cualificativo lo encontramos en el SER de los actantes. Eddy está enamorado de Pili, y en el HACER como predicado funcional, Bruno actuó para atropellar a Eddy. Claramente observamos la combinación de dos actantes que nos da por resultado LA SINTAXIS-

"Lo que los actantes desean no son objetos por su materialidad, sino por los valores que encarnan".(5) Así Pili, es un OBJETO-VALOR. Estos valores son modalidades del Deber, Querer, Saber y Poder, son los que configuran los ROLES ACTANCIALES.

La sobredeterminación de los actantes según el 'Ser' y el 'Parecer' da cuenta del extraordinario 'juego de máscaras', constituido por el enfrentamiento de héroes ocultos, héroes desconocidos y héroes reconocidos, así como por el de 'traidores' travestidos, desenmascarados y castigados, que constituye uno de los ejes esenciales del imaginario narrativo.(6)

Veamos el Qq Bruno juega un rol actancial de Q enmascarado, (a la vez que Oponente), que será castigado a su tiempo, pues hay que recordar que como lo explicábamos en un principio, las telenovelas hechas en México tienen que cuidar del aspecto moral, el que hace mal tiene que pagarlo, es decir, se sigue el esquema del castigo al malo y recompensa al bueno.

Con respecto al ROL TEMATICO que es ejecutado también por los actores o personajes que son los encargados de desempeñar a los actantes y sus roles, dentro del relato cumplen con el contenido semántico que se manifiesta como una calificación, o valor de Bueno/Malo, de Rico/Pobre, Valiente/Cobarde etc., puede ser también dentro del campo de funciones o comportamientos como Relojero, Mesero, Comerciante, Zapatero, entre otros.

Es decir, Pili desempeña los roles actanciales de Q Y Q, y en cuanto al rol temático podríamos decir que es el de ser deseada, casadera y admirada, pues tanto Eddy como Bruno la persiguen.

Si queremos describir adecuadamente la estructura de la manifestación narrativa, basta, según Greimas, con describir el carácter (esta descripción comprende entonces el conjunto de predicados asignables a un determinado actante) y su interrelación recíproca de manera formal, y después investigar como estos actantes se vinculan unos con otros, a través de que relaciones a lo largo de la manifestación narrativa, es decir, como se van encadenando unos con otros, en un proceso que permita manifestar una sucesión de acciones y estados. Esto es en realidad lo que constituye, en esta perspectiva, la base de una sintaxis narrativa.(7)

Habíamos expuesto que las relaciones de contradicción nos

sirven para llegar al Cuadrado Semiótico propuesto por Greimas. en el nivel profundo del plano del contenido existe el Eje Sémico, es decir, una relación binaria, sin olvidar que sema es una unidad mínima de sentido, pero para que podamos percibirlo debe aparecer en contradicción con otro sema del mismo nivel. Esta oposición que se establece es la Categoría Sémica, ya que cada sema puede significar sólo en la medida en que se opone a otro sema. Así una categoría sémica contiene la estructura entre dos unidades mínimas y da cuenta de su conjunción o disyunción.

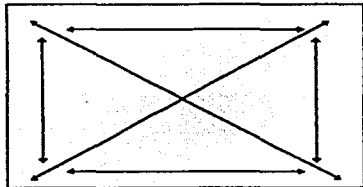
Ahora bien, al conjunto de circunstancias en las que se desenvuelve un acto de enunciación, se le conoce como SITUACION DE DISCURSO o CONTEXTO.

En la primera escena de nuestro ejemplo, el contexto nos sitúa en un exterior, en Chapultepec, es de noche. Está oscuro y hay árboles, un auto negro, se detiene y baja Bruno. Lo que continúa en la escena III, donde se realiza el atropello de Eddy. Todas estas circunstancias favorecen a Bruno para lograr el objetivo del atropello. La noche es un actante importante, un Adyuvante Ad del Oponente Op Bruno. Al mismo tiempo, la obscuridad, esa lobreguez o tiniebla es una categoría sémica, la que retomaremos para construir el Cuadrado Semiótico:

LUMINOSIDAD
CATEGORIA SEMICA 1

DIA
(SEMA 1)

NOCHE
(SEMA 2)



LUZ
(NO SEMA 2)

OSCURIDAD
(NO SEMA 1)

TINIEBLA
CATEGORIA SEMICA 2

La escena II. muestra el interior de un restaurante y a Pili sola, en una mesa esperando, es también de noche, lo que nos da la idea que todo ocurre al mismo tiempo. Hay una vela en la mesa y ella tiene una rosa en la mano con la que se acaricia la cara. Antes de esto, se retocó el lápiz labial. Estos detalles le dan un tono eminentemente romántico. Pili está enamorada. El fuego de la vela encendida lleva el amor implícito, la manera como acaricia su piel con los pétalos de la rosa, suavidad, el pintarse los labios para exaltar su belleza, femineidad y sexualidad, denotan amor sexual, de pareja.

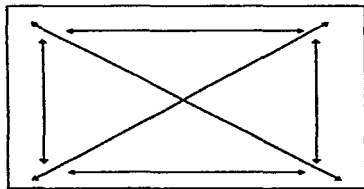
El deseo sexual tiende a la fusión -y no es en modo alguno solo un apetito físico, el alivio de una tensión penosa-. Pero el deseo sexual puede ser estimulado por la angustia de la soledad, por el deseo de conquistar o de ser conquistado, por la vanidad, por el deseo de herir y aun de destruir, tanto como por el amor.(8)

Ella espera a Eddy. La continuación, en la escena IX, con el lago al fondo y la pareja de enamorados en lancha. La cámara afoca una rosa roja que simboliza el amor como sentimiento, lo que nos da la categoría semica, veamos:

SENTIMIENTO AFECTIVO
CATEGORIA SEMICA 1

AMOR
(SEMA 1)

ODIO
(SEMA 2)



AFECCION
(NO SEMA 2)

AVERSION
(NO SEMA 1)

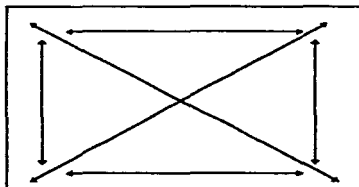
NO SENTIMIENTO
CATEGORIA SEMICA 2

Y la 'voz en off' habla de esa espera, además de la
belleza de Pili, belleza como aspecto físico,
atributo o forma:

FORMA
CATEGORIA SEMICA 1

BELLEZA
(SEMA 1)

FEALDAD
(SEMA 2)



BELLEZA
(NO SEMA 2)

HORRIBILIDAD
(NO SEMA 1)

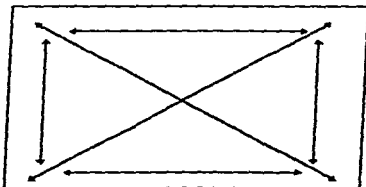
INFORME
CATEGORIA SEMICA 2

De igual forma, en el diálogo de la escena V, Bruno afirma que lo mataron, remitiéndose a la posible muerte de Eddy, y cuando en la escena VI vemos al protagonista que yace en el pavimento con la frente ensangrentada, mueve un poco la cabeza, señal de que la vida está presente aún, una lucha interna de supervivencia, como categoría sémica:

SUPERVIVENCIA
CATEGORIA SEMICA 1

VIDA
(SEMA 1)

MUERTE
(SEMA 2)



SER
(NO SEMA 2)

NO SER
(NO SEMA 1)

INANIMACION
CATEGORIA SEMICA 2

Asimismo, en esta escena, el amor está presente, pues la música de rock cantada por Eddy, es un "canto al amor" que siente por Pili, y a la vez como un "lamento" por no poder acudir a la cita que tiene con ella ("Hoy tu debes saber, lo que yo, te quiero, te adoro."), sabemos que ese hoy es imposible, pues mientras se escucha la canción, los camilleros lo recogen para llevarlo en ambulancia hacia el hospital, con la intercalación de la escena VII y IX, que le da la secuencia, donde vemos a Pili a punto de llorar y finalmente con lágrimas en los ojos, en tanto que, a través de la letra de la canción, Eddy le está declarando el gran amor y la necesidad que tiene por ella, pero que a la vez, ella no puede escuchar.

La escena X del hospital, donde las manos de los cirujanos con guantes al operar a Eddy, al igual que la mascarilla de oxígeno en la cara, le dan mayor realce en la credibilidad de la acción, un toque de "realidad". Significativamente, la cara del doctor durante la operación, la cámara lo enfoca en el momento que le secan el sudor, y ese movimiento de su cabeza de un lado a otro, como negando, como caso difícil de salvar, el paciente entre la vida y la muerte, en esa lucha por la supervivencia, del ser, un gesto que crea angustia y suspenso. Mientras tanto, en la escena XI, Pili tiene lágrimas en los ojos que conotan el sufrimiento interno, una desarmonía por el conflicto en la separación de la pareja, la rosa que tiene entre sus manos, simboliza a Eddy en el momento en que ella la

arroja al lago, pues ella desconoce que por motivos de causa mayor no puede él llegar a verla, y abandona el lugar. Claro ejemplo de Disyunción, al no lograr la unión con el ser amado.

S <V> O

La categoría sémica de Amor Mutuo; unidos por el amor, y separados por la maldad de Bruno, a su vez, un ejemplo de malentendido.

AMOR MUTUO

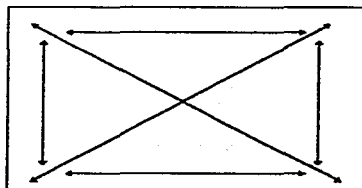
CATEGORIA SEMICA 1

ARMONIA

(SEMA 1)

MUERTE

(SEMA 2)



UNION

(NO SEMA 2)

SEPARACION

(NO SEMA 1)

ODIO MUTUO

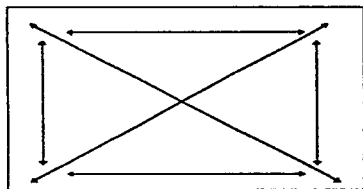
CATEGORIA SEMICA 2

Así, uno de los valores que maneja esta circunstancia para lograr la Disyunción, es la maldad, Bruno se convierte en un villano del buen Eddy, haciendo sufrir de paso a Pili, acción que cabe en la categoría sémica de Moralidad, atributos de héroe y villano.

MORALIDAD
CATEGORIA SEMICA 1

BONDAD
(SEMA 1)

MALDAD
(SEMA 2)



BUENO
BENIGNIDAD
BENEVOLENCIA
(NO SEMA 2)

MALO
MALICIA
VILLANIA
(NO SEMA 1)

INMORALIDAD
CATEGORIA SEMICA 2

PERSPECTIVA ACTANCIAL

- (1) Roland Barthes. et. al., op. cit., p. 23
- (2) Desiderio Blanco y Raúl Bueno, op. cit., p. 74-75
- (3) Raymundo Mier, op. cit., p. 69
- (4) Desiderio Blanco y Raúl Bueno, op. cit., p. 50
- (5) Ibidem, p. 97
- (6) Ibidem, p. 123
- (7) Raymundo Mier, op. cit., p. 65-66
- (8) Erich Fromm, El Arte de Amar, p. 59

4.- SINTAXIS VISUAL

La SINTAXIS sabemos que es parte de la gramática que ayuda a ordenar y enlazar palabras en la construcción de las oraciones así como en la expresión de los conceptos.

No obstante, la SINTAXIS VISUAL, a la que nos referimos, es aquella que narra, ordena y enlaza las imágenes en la construcción del sentido determinado del programa, serie o serial de televisión de que se trate.

Es en este ordenamiento y enlazamiento de imágenes, de la información visual, que el espectador se sitúa en la trama, la entiende, -muchas veces aun sin diálogos-, pues es la sintaxis visual pensada por el Director del programa, para transmitir el mensaje de manera tal, que pueda comprenderse esa 'realidad' particular de la que hablamos antes.

Así el trabajo del Director del programa, no es fácil de percibir al observar habitualmente las telenovelas, pues detrás de las cámaras, su trabajo consiste "en presentar a los televidentes una versión interpretativa de la acción que se desarrolla con el fin de captar fácilmente el significado de la misma en sus más variadas dimensiones."(1)

Es el juego de cámaras lo que nos permite apreciar, en un acercamiento del rostro del protagonista o de sus manos, los más delicados matices de sus emociones o sentimientos, del mismo modo que los efectos sonoros y luminosos de todas clases nos dan la impresión de suspenso, de tormenta pasional o de paz infinita.(2)

El elegir la imagen determinada, tiene como objetivo, el mostrar el punto esencial de lo que el auditorio debe percibir

en un momento dado, de manera progresiva, con cambios rápidos en las imágenes, para mantener o incrementar el interés del televidente, usando de apoyo las tomas o shots.

Antes de exponer lo referente a las tomas o shots, debemos referirnos a la cámara que las produce. Al hablar de CÁMARA en general, nos referimos a la de cine o televisión, aquella que en blanco y negro o en color, capta las imágenes en movimiento, y que lleva incorporado un sistema de registro de sonido sincronizado con la imagen, independientemente de que se quiera grabar el audio en vivo, o posteriormente en estudio.

Cámara Cinematográfica: Aparato integrado por objetivo, diafragma, obturador y motor, para la impresión de imágenes en movimiento sobre una película, al ritmo de 24 por segundo, y que también se denomina cámara tomavistas. Existen diferentes tipos, según se utilice en el estudio o en exteriores, para filmar reportajes o dibujos animados y hacer efectos de ralenti o de desdoblamiento. (3)

Cámara de Televisión: La que, en color o en blanco y negro, capta la imagen transformando la luz en impulsos electrónicos. (4)

Podemos agregar que la cámara es la herramienta primordial del cine o de la televisión. "Las principales decisiones para la producción y sus técnicas dependen de las capacidades, facilidades y limitaciones de la cámara." (5) Lo que debe conocer a fondo el director para llevar a cabo la sintaxis visual.

Ahora bien, a la orientación de la cámara o cámaras con respecto del objeto de filmación, es decir, del encuadre de que se trate, se le llama ÁNGULO DE CÁMARA, TOMA, PLANO, y en

el idioma inglés que es usual aun en México, se le denomina **SHOT**.

Citemos una definición de **TOMA** tal como está en el diccionario de la comunicación:

TOMA: Acción de impresionar un ángulo o una escena, que se considera como tal desde que la cámara empieza a rodar hasta que se para, y como puede haber varias tomas de una misma escena, cada una de ellas va numerada. Visualización de una imagen, seleccionada entre las múltiples opciones que ofrece el campo visual, como interpretación y medio de comunicación a través de la composición artística de dicha imagen realizada por la posición, proporción y encuadre de la toma, que es la que el realizador del programa considera como la más idónea para llevar el mensaje. Por su posición, las tomas se dividen en verticales y horizontales. (6)

Existen diferentes tipos de **TOMAS** O **SHOTS** que debemos mencionar antes de continuar con nuestro análisis semiótico. Las principales o fundamentales, según como las enumera Jorge E. González Treviño son:

1. Gran toma cerrada (Big close up o Extreme close up). Es la toma más cerrada y puede ser desde la barba hasta la cabeza, o bien la toma de solo los ojos, nariz, boca u oreja; es para lograr el gran detalle o para dar más intimidad.
2. Toma cerrada (Close up). Abarca desde los hombros de una persona hasta diez o doce cm. arriba de la cabeza. Se utiliza para enfatizar algo, pero es una toma difícil en cuanto a iluminación, ya que resaltan contrastes y modelado, y también es difícil por el movimiento de la persona sin perder encuadre de cámara.
3. Toma cerrada media (Medium close up). Esta toma es de las más utilizadas, ya que hace resaltar detalles y tiene más protección de iluminación y de movimiento, sin perder el encuadre de la cámara. La toma se extiende desde el tórax hasta un poco más arriba de la cabeza y es la más abierta del grupo de tomas cerradas.
4. Toma media (Medium shot). Abarca desde la cintura hasta un poco más arriba de la cabeza. Es

una de las tomas más comunes, al igual que la anterior.

5. Toma media llena (Medium full shot). Es una toma desde la rodilla hasta un poco más arriba de la cabeza. Se recomienda usarla con moderación y sólo en casos justificados, ya que en televisión no es una toma muy estética.

6. Toma llena o entera (Full shot). Cubre el cuerpo completo, desde los pies hasta un poco más arriba de la cabeza. Proporciona el espacio visual de ubicación de la persona en el set y permite el lucimiento de vestuarios.

7. Toma larga (Long shot). Es una toma con riesgosa porque se pierden detalles, ya que la pantalla de los televisores es pequeña; abarca todo el set y se usa cuando hay mucho movimiento en escena.

8. Toma de dos (Two Shot). Es la toma de dos personas, y puede ser en cualquier abertura, desde cerrada hasta llena.

9. Toma de tres (Three shot). Abarca tres personas, igualmente en cualquier abertura.

10. Toma de grupo (Group shot). Es el encuadre de cuatro o más personas.

11. Toma apretada o estrecha (Tight shot). Se usa esta terminología cuando se hacen tomas cerradas a objetos o al manejo de ellos, como serían las manos de un guitarrista.

12. Toma sobre los hombros (Over the shoulder). Esta toma permite observar las expresiones de una persona al platicar de frente con otra. (7)

Ahora bien, debemos tener en consideración que las tomas que acabamos de señalar, se denominan con diversos términos, aunque se trate de la misma toma, veamos la siguiente tabla que hemos elaborado para mostrar de manera general la información que, localizamos sobre el tema, y posteriormente, la que elaboramos sobre las abreviaciones de las tomas o shots que son usadas y aceptadas en los guiones escritos, guiones técnicos o de cámaras, que desde luego son entendidos por todos aquellos que trabajan en estudios televisivos.

TOMAS O SHOTS

1. Gran Toma Cerrada. **Big Close Up**, **Extreme Close up**, **Big Shot**, **Primerísimo Primer Plano**, **Plano Detalle**.
2. Toma Cerrada. **Close up**, **Primer Plano** o **Acercamiento**.
3. **Very close up**, **Gran primer plano**.
4. Toma Cerrada **Media** o **Toma Medio Cerrada**, **Medium Close Up**, **Semi-primer Plano**.
5. **Toma Media**, **Medium Shot**, **Toma de Medio Plano**, **Plano Medio**.
6. **Toma Media Baja**.
7. **Toma Media Llena**, **Medium Full Shot**, **Plano Semi-medio**, **Plano Cercano**, **Plano Americano**, **Plano Tres Cuartos**.
8. **Toma Llena** o **Entera**, **Full Shot**, **Medium Long Shot**, **Plano Entero**, **Primer Plano Entero**.
9. **Toma Larga**, **Long Shot**, **Toma Completa**, **Toma de Ambiente**, **Plano Largo**, **Plano Conjunto** o **Plano de Conjunto**.
1. **Parte del rostro**.
2. **De los hombros hasta más arriba de la cabeza**. Refleja estado de ánimo.
3. **Acercamiento**. (Ejemplo la cara completa).
4. **Torax a la cabeza**. **Sisa de la manga hacia la cabeza**.
5. **Cintura hacia arriba**.
6. **Cintura hacia abajo**.
7. **Encima de las rodillas**.
8. **Cuerpo Entero**.
9. **Capta toda la acción dentro del escenario**, por lo general se usa en interiores. **Amplitud, totalidad de escenario**. **Ambienta la escena**.

- | | |
|--|---|
| 10. Toma de Dos. Two Shot. | 10. Dos personas. |
| 11. Toma de Tres. Three Shot. | 11. Tres personas. |
| 12. Toma de Grupo. Group Shot, Segundo Plano. | 12. Acción de grupo de dos a cinco personas. |
| 13. Plano Conjunto Cercano. | 13. Igual al plano de conjunto pero más reducido. |
| 14. Toma Apretada o Estrecha, Tight Shot, Toma Cerrada para Objetos. Gran Primer Plano. | 14. Captación de un objeto o detalle. |
| 15. Toma Extrema Larga. Toma Panorámica. Very Long Shot, Plano Panorámico. Gran Plano General. | 15. Totalidad de un amplio escenario, espectacularidad en definición de ambiente. Giros horizontales. |
| 16. Plano Extremadamente Largo. Extra Long Shot. | 16. La figura humana ocupa un mínimo espacio. |
| 17. Plano General Largo. Big Long Shot. | 17. Grupos muy grandes, conjunto muy alejado, sitúa el lugar de la acción. |
| 18. Plano General Corto. | 18. Grupo reducido de personas sin escenario. |
| 19. Plano General. | 19. Cobertura amplia, capta la acción, sigue la actuación de pequeños grupos. |
| 20. Plano Medio Largo. | 20. Figura humana hasta un poco más abajo de la cintura. |
| 21. Toma Frontal. | 21. Plano horizontal. |
| 22. Toma Extrema Medio Larga. | 22. Sitúa al personaje y su interrelación con el medio ambiente. |

23. Plano Detalle, Plano

Algún detalle.

Corto.

24. Plano Relámpago.

24. Corte rápido.

25. Plano Subjetivo.

25. Punto de vista, del personaje que actúa.

26. Plano Correspondiente.

26. Acompaña al personaje en desplazamientos, corresponde al obtenido por la panorámica y el traveling.

27. Toma de Angulo.

27. Angulos Insólitos.

28. Toma Abierta.

28. Centro de interés.

29. Toma en Avance.

29. Plano en traveling, cámara en desplazamiento.

ABREVIATURAS UTILIZADAS

1.-	BCU	BIG CLOSE UP
2.-	CU	CLOSE UP
3.-	VCU	VERY CLOSE UP
4.-	MCU	MEDIUM CLOSE UP
5.-	MS	MEDIUM SHOT
6.-	TMB	TOMA MEDIA BAJA
7.-	MFS	MEDIUM FULL SHOT
8.-	FS	FULL SHOT
9.-	LS	LONG SHOT
10.-	TS	TWO SHOT
11.-	THREE SHOT	THREE SHOT
12.-	GS	GROUP SHOT
13.-	PCC	PLANO CONJUNTO CERCANO
14.-	TIGHT SHOT	TIGHT SHOT
15.-	VLS	VERY LONG SHOT
16.-	ELS	EXTRA LONG SHOT
17.-	BLS	BIG LONG SHOT
18.-	PGC	PLANO GENERAL CORTO
19.-	PG	PLANO GENERAL
20.-	PML	PLANO MEDIO LARGO
21.-	TF	TOMA FRONTAL
22.-	TEML	TOMA EXTREMA MEDIO LARGA
23.-	PD	PLANO DETALLE
24.-	PR	PLANO RELAMPAGO
25.-	PS	PLANO SUBJETIVO

- | | | |
|------|----------------|-----------------------|
| 26.- | PC | PLANO CORRESPONDIENTE |
| 27.- | TOMA DE ANGULO | TOMA DE ANGULO |
| 28.- | TOMA EN AVANCE | TOMA EN AVANCE |

Ahora bien, a continuación presentamos un GUIÓN TECNICO que elaboramos con base a la tabla de TOMAS O SHOTS, que hemos presentado, de la telenovela Baila Conmigo del día 12 de agosto de 1992, el que obtuvimos mediante la observación directa, para lo cual grabamos en videograbadora casera.

Cabe aclarar que las abreviaturas de C1, C2, C3, C4, C5, C6, y C7, corresponden a cámara 1, cámara 2, cámara 3 y así sucesivamente.

ACTO I
BAILA CONMIGO

ESCENA I

EXT. CHAPULTEPEC- DE NOCHE

Auto negro de noche en la calle, se detiene y baja Bruno, algo les dice a los que estan dentro del auto.

VIDEO

AUDIO

FADE IN

C1 LONG SHOT (LS)
(De frente, a un lado de la calle, se ve el auto-negro acercándose.)

MUSICA DE SUSPENSO

C2 FULL SHOT (FS)
(De frente, encuadre del auto, se alcanza a ver a los integrantes, el auto-negro se detiene, baja Bruno.)

MUSICA DE SUSPENSO

C1 FULL SHOT (FS)
(De frente, a un lado de la calle, Bruno junto a la ventanilla, habla con los del auto-negro.)

MUSICA DE SUSPENSO

C2 PLANO GENERAL (PG)
(De frente, el auto-negro y Bruno.)

MUSICA DE SUSPENSO

C1 LONG SHOT (LS)
(De frente, a un lado de la calle, la cámara permanece fija, Bruno se aleja del auto-negro.)

MUSICA DE SUSPENSO

FADE OUT

ESCENA II

INT. RESTAURANTE- DE NOCHE

Pili sentada en un restaurante pintándose los labios. Acariciándose la cara con una rosa rosa, con cara de enamorada.

VIDEO

FADE IN
 C1 PLANO CONJUNTO CERCANO (PCC)
 (De frente, Pili en el restaurante.)
 ZOOM IN hasta VERY CLOSE UP (Cara de
 Pili, de tres cuartos.)
 FADE OUT

AUDIO

MUSICA DE SUSPENSO
 SILENCIO
 MUSICA DE SUSPENSO

ESCENA III

EXT. CALLE-DE NOCHE

Bruno hace señales al auto-negro para que continúe. El auto-negro comienza a desplazarse y atropella a Eddy que en ese momento está bajando de su automóvil. Vemos a Bruno que detrás de un árbol no pierde de vista lo que está sucediendo. El auto negro regresa por Bruno, se sube rápidamente y se aleja. La cámara regresa a Eddy que yace en el pavimento.

VIDEO

FADE IN
 C1 MEDIUM FULL SHOT (MFS)
 (Bruno de perfil haciendo señales
 junto a un árbol.)

MUSICA DE SUSPENSO

C2 PLANO CONJUNTO CERCANO (PCC)
 (De frente, del auto-negro y los
 integrantes.)

MUSICA DE SUSPENSO
 (CAMBIO DE RITMO)
 (MAYOR VOLUMEN)

C3 LONG SHOT (LS)
 (De frente, a un lado de la calle,
 cámara fija, el auto-negro comienza
 a desplazarse y desaparece.)

MUSICA DE SUSPENSO

C1 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
 (Parte posterior de la cabeza de
 Bruno, gira la cabeza y queda de
 frente con la mirada fija al auto.)

MUSICA DE SUSPENSO

C4 PLANO SUBJETIVO, EXTRA LONG
 SHOT, (ELS) PLANO CORRESPONDIENTE
 (Desde el auto-negro hacia un auto
 blanco estacionado de donde baja
 Eddy hasta casi atropellarlo.)

MUSICA DE SUSPENSO

C3 PLANO GENERAL (PG). PLANO RELAMPAGO
 (Vista lateral de los autos.)

MUSICA DE SUSPENSO

C4 THREE SHOT

(Desde el interior asiento trasero, auto-negro, se ve Eddy estampado en el parabrisa y los integrantes del asiento delantero.)

MUSICA DE SUSPENSO
(CAMBIO DE RITMO)

C5 PLANO GENERAL (PG)

(Vista lateral del auto-negro y Eddy rodando desde el cofre al piso.)

MUSICA DE SUSPENSO

C7 FULL SHOT (FS). PLANO RELAMPAGO
(De frente Eddy tirado en el piso y las luces del auto que lo atropelló.)

MUSICA DE SUSPENSO

C6 TWO SHOT

(Desde el interior del auto-negro asiento trasero, se ve Adolfo y el que conduce.)

MUSICA DE SUSPENSO

C1 CLOSE UP (CU)

(De frente, Bruno nervioso.)

MUSICA DE SUSPENSO

C5 MEDIUM SHOT (MS)

(Vista lateral de Eddy en el piso.)

MUSICA DE SUSPENSO

C2 PLANO CONJUNTO CERCANO (PCC)

(De frente, el auto-negro.)

MUSICA DE SUSPENSO

C1 CLOSE UP (CU)

(De frente, Bruno que ve el auto negro acercándose. Bruno nervioso.)

MUSICA DE SUSPENSO

C2 PLANO CONJUNTO CERCANO (PCC)

(De frente, las luces del auto.)

MUSICA DE SUSPENSO

C1 MEDIUM FULL SHOT (MFS)

(Vista lateral, cámara fija, Bruno desaparece.)

MUSICA DE SUSPENSO

C2 PLANO CONJUNTO CERCANO (PCC)

(Vista lateral del auto-negro que desaparece, cámara fija.)

MUSICA DE SUSPENSO

C1 LONG SHOT (LS)

(Parte posterior auto-negro, Bruno subiéndose apresuradamente al auto.)

MUSICA DE SUSPENSO

C2 PLANO GENERAL (PG)

(Parte posterior, cajuela del auto.)
DOLLY IN. (Del auto en lento desplazamiento.)

MUSICA DE SUSPENSO

C7 FULL SHOT (FS)
(Picado lateral, Eddy tirado en el pavimento.)

MUSICA DE SUSPENSO

DISOLVENCIA A ESCENA IV C1

ESCENA IV

EXT. RESTAURANTE- DE NOCHE

Imagen del lago. Pili sentada en el restaurante observandolo. Parejas remando.

VIDEO

AUDIO

FADE IN-DISOLVENCIA
C1 PLANO DETALLE
(Del agua del lago.)
DISOLVENCIA A C2

MUSICA DE PIANO
(TRANQUILA)

C2 DISOLVENCIA PLANO CONJUNTO
CERCANO (PCC)
(Pili de tres cuartos y al fondo las lanchas en el lago.)

MUSICA DE PIANO
MUSICA DE PIANO BAJA
(Voz EN OFF)
Su amigo no ha de tardar en llegar.

C3 VERY CLOSE UP (VCU)
(Pili de perfil.)

A una mujer tan bella
no deberian dejarla
sola en este lugar.

C2 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(De frente, en diagonal a la cámara, Pili, la imagen gira hasta que Pili queda vertical.)
DISOLVENCIA A C1

MUSICA DE PIANO SUBE

C1 DISOLVENCIA TIGHT SHOT
(Rosa roja y quinqué con vela encendida.) DISOLVENCIA C2

MUSICA DE PIANO

C2 DISOLVENCIA BIG CLOSE UP (BCU)
(De frente, labio superior a media frente de Pili.)
DISOLVENCIA C1

MUSICA DE PIANO

C1 DISOLVENCIA TIGHT SHOT
(Picado quinqué con vela encendida.) DISOLVENCIA A
ESCENA V C1

MUSICA DE PIANO

ESCENA V

INT. AUTO-NEGRO EN MARCHA- DE NOCHE

FADE IN- DISOLVENCIA C1
C1 DISOLVENCIA LONG SHOT TOMA EN
AVANCE (LS)

C2 THREE SHOT
(De frente desde el exterior del
auto-negro a través del parabrisa,
se ven los personajes dentro.)

C1 LONG SHOT (LS). TOMA EN AVANCE
(Auto-negro de tres cuartos.)

C2 GROUP SHOT (GS)
(De frente desde el exterior del
auto-negro a través del parabrisa
se ven los personajes dentro.)

MUSICA DE PIANO
(BAJA-DESAPARECE)

BRUNO
Se les pasó la mano.
'Imbeciles'

BRUNO (Furioso)
Les dije que sólo le
dieran un susto.
ADOLFO (Burlón)
Y vaya que si se lo
dimos.

(SE ESCUCHA RUIDO DE
MOTOR DE UN AUTO QUE
PASA)

BRUNO (Arrepentido)
Si, lo mataron y yo
no quería eso.
ADOLFO (Burlón)
Bueno, ya ya ya Bruno
por favor. Se nos
pasó tantito la mano
¿y qué? ¿Apoco no te
gustaría que se
muriera?

BRUNO (Asustado)
¿Y si alguien nos
vió?
(RUIDO LEJANO DE
AUTO)

ADOLFO (Molesto)
'Pues peor para ti!
BRUNO (Sorprendido)
¿Cómo para mi? Si
fueron ustedes.
(RUIDO LEJANO DE
AUTOS)

ADOLFO (Molesto)
Si, pero siguiendo
tus órdenes nirito.
Así que eres tan
culpable tú como
nosotros ¿eh? Te
calmas y (CHASQUEANDO
LOS DEDOS) te vas

poniendo guapo si
quieres contar con
nuestro silencio.
BRUNO (Incredulo)
¿Me estas
chantajeando?
ADOLFO (Ginico)
Si, si te estoy
chantajeando.
Abiertamente Bruno,
(RUIDO DE MOTOR DE
AUTO QUE PASA)
Necesitamos lana. ¿Y
que?
BRUNO (Amenazador)
¿Ah, si? Ustedes
acaban de escapar de
la cárcel. La policia
de todo el pais los
anda buscando.
Bastaria una llamada
mia para que...
ADOLFO (Agresivo)
No me amenesces, ¡tú
tambien vas a dar a
la cárcel!
AMIGO DE ADOLFO
(Amenazador)
;Eso júralo Bruno; ¿A
poco diensas que se
nos olvidó que nos
dejaste en la cárcel?
ADOLFO (Imperativo)
Bueno, ya va, dejen
de discutir.

C1 PLANO GENERAL (PG). TOMA EN AVANCE
(Visto de tres cuartos el auto
negro.)

C1 PLANO GENERAL (PG)
(La cámara se detiene, permanece
fija a un lado de la calle, se ve
el auto-negro que se aleja.)

FADE OUT

Mañana mismo queremos
el dinero Bruno.

RUIDO DEL MOTOR DEL
AUTO QUE SE ALEJA.

ESCENA VI

EXT. CHAPULTEPEC-DE NOCHE

Eddy en el pavimento, con la frente ensangrentada. Mueve un poco la cabeza. Mientras dos camilleros corren hacia él. La ambulancia se ve al fondo.

VIDEO

AUDIO

FADE IN
C1 MEDIUM SHOT (MS)
(De perfil, Eddy yace en el pavimento.)

MUSICA DE ROCK

C2 FULL SHOT (FS)
(Picado, Eddy en el pavimento, se acercan los camilleros.)

Hoy tu amor quiero

C1 MEDIUM SHOT (MS)
(Vista lateral de Eddy en la camilla.)

más, del placer

C2 FULL SHOT (FS)
(Picado, Eddy en el pavimento lo están levantando los camilleros)

quiero más, hoy tu debes saber, lo que yo te quiero

C1 MEDIUM SHOT (MS)
(Vista lateral de Eddy en la camilla, levantándola del piso.)
DISOLVENCIA ESCENA VII C1

te adoro
te necesito

ESCENA VII

INT. RESTAURANTE- DE NOCHE

Pili en el restaurante, angustiada, a punto de llorar.

VIDEO

AUDIO

FADE IN- DISOLVENCIA
C1 DISOLVENCIA MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(Pili en diagonal) MEDIUM SHOT (MS)
(Pili en diagonal) DISOLVENCIA A C2

MUSICA INSTRUMENTAL

C2 DISOLVENCIA VERY CLOSE UP (VCU)
(Pili de tres cuartos)

MUSICA INSTRUMENTAL

C1 PLANO CONJUNTO CERCANO (PCC)
(Pili en el restaurante y al fondo una pareja en otra mesa)
DISOLVENCIA A ESCENA VIII
(Luces de la torreta de la

MUSICA INSTRUMENTAL

ambulancia.)

ESCENA VIII

EXT. CHAPULTEPEC- DE NOCHE
Luces de la ambulancia.

VIDEO

AUDIO

FADE IN- DISOLVENCIA
C1 DISOLVENCIA TIGHT SHOT
(Luces torreta de la ambulancia.)
DISOLVENCIA C2

MUSICA DE ROCK
(CONTINUA CANCION)
Cada vez

C2 DISOLVENCIA LONG SHOT (LS)
(Entrada del hospital, con los
camilleros y Eddy.)

que tu estas
junto

C3 MEDIUM FULL SHOT (MFS)
(Lateral del camillero que va junto
a la cabeza de Eddy.) ZOOM hasta
MEDIUM SHOT (del camillero con Eddy.)

a mi, soy feliz

C2 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(De la cara de Eddy inconsciente.)
DISOLVENCIA A ESCENA IX C1

eres tú mi razón de
(MEZCLADORA MUSICA
INSTRUMENTAL)

ESCENA IX

INT. RESTAURANTE-DE NOCHE
Pili en el restaurante, se levanta, observa un momento el
lago por el que pasa una lancha con dos enamorados, Pili con
lágrimas en los ojos.

VIDEO

AUDIO

FADE IN-DISOLVENCIA
C1 DISOLVENCIA PLANO GENERAL (PG)
(Pili en el restaurante)

MUSICA INSTRUMENTAL

C2 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(Pili de pie, inquieta.)

MUSICA INSTRUMENTAL

C3 LONG SHOT (LS) PLANO SUBJETIVO
(Lateral, de las lanchas del lago,
como si Pili las observara.)

MUSICA INSTRUMENTAL

C2 CLOSE UP (CU)
(De frente, Pili llorando.)
ZOOM HASTA BIG CLOSE UP (BCU)
(Se capta solo un ojo de Pili con
lágrimas.)

MUSICA INSTRUMENTAL

FADE OUT

ESCENA X

INT. HOSPITAL-SALA DE OPERACIONES-DE NOCHE
Manos de cirujanos con guantes e instrumentos quirúrgicos, la cara del doctor al que le secan el sudor; la cara de Eddy inconsciente con mascarilla de oxígeno.

VIDEO

AUDIO

FADE IN

C1 TIGHT SHOT
(Manos de cirujano con instrumentos quirúrgicos.) PANEO hasta CLOSE UP (cara del doctor de perfil, la mano de enfermera secándole el sudor.)

MUSICA DE ROCK
(CONTINUA LA CANCION)
Pero no tener más
romances

C2 VERY CLOSE UP (VCU) CONTRAPICADO
(Recostado Eddy, con mascarilla de oxígeno.)

hasta

C1 CLOSE UP (CU)
(De perfil cara del doctor con una pinza en movimiento.)

que te conocí

C2 BIG CLOSE UP (BCU)
(Cara de Eddy de la barbilla con su mascarilla de oxígeno.)
DISOLVENCIA A ESCENA XI C1

ESCENA XI

INT. RESTAURANTE-JUNTO AL LAGO-DE NOCHE

VIDEO

AUDIO

FADE IN-DISOLVENCIA C1
C1 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(Perfil de Pili)

MUSICA INSTRUMENTAL

C2 TIGHT SHOT
(Ficado, mesa del restaurante, dos rosas y un quinqu con vela encendida.)

MUSICA INSTRUMENTAL

C1 PLANO CONJUNTO CERCANO (PCC)
(De perfil Pili, al fondo las lanchas del lago.)

MUSICA INSTRUMENTAL

C2 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(De perfil Pili con una rosa rosa

MUSICA INSTRUMENTAL

en las manos.)

C1 VERY CLOSE UP (VCU)
(De Pili con inclinación giro de la cámara hasta que Pili queda horizontal.)

MUSICA INSTRUMENTAL

C3 OVER THE SHOULDER-MEDIUM CLOSE UP
(De Pili arrojando la rosa al lago.)

MUSICA INSTRUMENTAL

C1 PLANO GENERAL (PG)
(De frente Pili de pie.)

MUSICA INSTRUMENTAL

C2 MEDIUM FULL SHOT (MFS)
(De Pili abandonando el restaurante.)

MUSICA INSTRUMENTAL

C1 LONG SHOT (LS)
(La cámara permanece fija y Pili desaparece de la imagen.)

MUSICA INSTRUMENTAL

FADE OUT

ESCENA XII

INT. CASA DE EDDY-DE NOCHE

La madre y la hermana de Eddy sentadas en el comedor, platicando.

VIDEO

FADE IN
C1 TWO SHOT
(Madre y hermana de Eddy sentadas en el comedor de la casa.)

C2 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(De frente, Madre de Eddy.)

C3 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(De frente, Hermana de Eddy.)

C2 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(De frente, Madre de Eddy.)

AUDIO

HERMANA DE EDDY
¿Se fijó que guapo se puso Eddy?

MADRE DE EDDY
Hace mucho que no lo veía así. Parecía que iba a encontrarse con una princesa.

HERMANA DE EDDY
¿Será que una nueva chica le interesa, mamá?

MADRE DE EDDY
Pues tal vez, pero no quizo comentar nada. ¿A quien habrá ido a

C3 CLOSE UP (CU)
(De frente, hermana de Eddy.)

C1 TWO SHOT
(De frente, la cámara permanece fija
y la madre se levanta a contestar.)

C2 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(Madre de Eddy, en el teléfono.)

C1 TWO SHOT
(Cuelga el teléfono y camina hacia
el comedor.)

C2 MEDIUM CLOSE UP (MCU)
(De frente.)

C3 CLOSE UP (CU)
(De frente.)

FADE OUT

PAUSA COMERCIAL.

ver? De que se trata
de faldas es seguro,
¿eh?
HERMANA DE EDDY

Me dá mucho gusto
verlo animado. Tal vez
esta muchacha logra
que, que mi hermano
olvide todo lo que
paso.

MADRE DE EDDY
Pues, ojalá hija.
SUENA EL TELEFONO
Yo contesto.

MADRE DE EDDY (Habla por
teléfono)
Bueno, casa de la
familia López.
Si, señorita aquí
vive.
¿Qué, como, que?
Si, si, enseguida.

HERMANA DE EDDY
¿Quién era mamá?

MADRE DE EDDY
Tu hermano tuvo un
accidente. Está en la
Cruz Roja.

HERMANA DE EDDY
Ayy, ¿qué?

Vamos ahora al análisis del guión técnico, con el que podemos captar el manejo constante del cambio en las cámaras que se convierte en un juego de imágenes, con lo que se logra percibir la PUNTUACION GRAFICA: es decir los puntos importantes elegidos para estructurar y dar significado a la acción que se presenta en las imágenes que forman parte de la sintaxis visual.

Del mismo modo, el director se vale de lo que podría llamarse puntuación gráfica. Así como el escritor divide sus palabras en oraciones, el director divide la acción de su programa en manifestaciones, expresiones u oraciones gráficas. (8)

En la sintaxis visual, se logra dar la continuidad en le desenvolvimiento de la trama, pues las imágenes son las expresiones gráficas que sin palabras muestran y señalan en una concatenación lógica los hechos e introducen elementos nuevos e importantes, que conjuntamente con los efectos del audio crean el suspenso para lograr la emotividad del espectador.

Es el juego de cámaras lo que nos permite apreciar, en un acercamiento del rostro del protagonista o de sus manos, los más delicados matices de sus emociones o sentimientos, del mismo modo que los efectos sonoros o luminosos de todas clases nos dan una impresión de suspenso, de tormenta pasional o de paz infinita. (9)

Este juego de cámaras y la puntuación gráfica, más el sonido dan esa impresión de suspenso en las escenas, como ejemplo, tomemos las escenas I, II y III.

El LB de la escena I se utilizó con el fin de situar al espectador en el lugar donde se presentará la acción, es

decir, nos situa en el escenario. Luego el ES y el PG muestran a los integrantes del auto-negro y a Bruno como cabeza del grupo, autor intelectual de lo que se trama; de nuevo es utilizado un LS para indicar que Bruno se esconde, para no ser visto o descubierto. Notemos que el ES es para puntualizar gráficamente que un personaje es el que dirige a los del auto-negro, pero que a la vez teme ser descubierto, pues en el último LS de la escena I, el personaje se aleja del auto.

Lo anterior lo hemos podido narrar a través de la sintaxis visual, pues a pesar de no haber diálogos, las imágenes por su enlazamiento lógico hablan por sí mismas.

En la escena II, Pili está en un restaurante, pero no es ajena a la escena I, en este caso, la música es el elemento de continuidad además de apuntalar el suspense, pues es la misma música de la escena I. Pero también la misma música continúa en la escena III, la que comienza con un MES del personaje escondido en los árboles y haciendo señales, que con un PCC vemos que se refiere a los del auto-negro para que estos continúen o avancen en su cometido; con un LS nos sitúan ahora para que veamos que el auto-negro, después de la señal recibida, se pone en marcha, y con un MCU nos indican que Bruno es el que se esconde y que sigue muy atento a los del auto-negro, pero también, esta toma de MCU es con la que se comorende sin lugar a dudas que el personaje es Bruno y que al esconderse, sus intenciones no son buenas, sino que trama algo sucio, lo que continuamente es reforzado con la música de

suspense y sus cambios de ritmo y volumen.

En la misma escena III. después de lo anterior, con la C4 en un PS, ELS, PC. nos dan la impresión de que como espectadores vamos dentro del auto-negro, pues avanzamos a la velocidad del auto-negro, hacia un pequeño auto blanco estacionado del que está bajando una persona y a la cual sin poder detenernos, le lanzamos el auto hasta casi atropellarlo.

Viene un cambio a C5 con un PG. PB para que podamos rápidamente situarnos ahora fuera del auto y ver a los dos autos lateralmente; luego el cambio de cámara regresa a la C4 con un IS para apuntar directamente al atropellado estampado en el parabrisa, lo que se hace más espectacular con el cambio de ritmo en la música de suspense.

La acción continúa en la C5 pues la toma es lateral del auto-negro y Eddy rodando desde el cofre del auto hasta el piso, y para percibir que Eddy fue el atropellado por el auto, la C6 toma con PR-ES de frente a Eddy y las luces del auto que lo atropello. Vuelta a la C4 con un IS desde el interior del auto negro, donde se ve a los dos integrantes que van en la parte delantera. Aquí un cambio necesario e importante a la C1 con QU de Bruno, nos hace captar el nerviosismo y no olvidarnos de que él es el autor intelectual del atropello, por lo que se regresa a la C5 con MS para ver a Eddy en el piso, y luego al auto negro con C2 de frente, es decir, está regresando el auto al punto de comienzo de la escena a recoger a Bruno que es tomado por la C1 en un QU. en las siguientes tomas

observamos que el auto negro recoge a Bruno y se alejan del lugar de su fechoría. Para cerrar la escena III con la C6 se ve Eddy tirado en el pavimento.

Hemos analizado el juego de cámaras de las escenas, pero cabe recalcar que también existe un juego de escenas concatenadas entre sí de forma tal que manejan elementos que deben tomarse en cuenta, en la narración de la trama. Donde sabemos por ejemplo, que al mismo tiempo están pasando cosas, simultáneamente en otros escenarios, en distintos lugares con otros personajes, pero que de alguna forma están relacionados con una acción particular con algún personaje importante en determinado momento.

Por otra parte, desde el punto de vista del actor, existen problemas ante las cámaras de televisión que hacen difícil el trabajo de la actuación.

Esto, desde luego, pasa desapercibido para el espectador, no es fácil de percibir por el auditorio en general. Solo un observador hábil o estudioso de la materia puede llegar a darse cuenta de los cortes repentinos por fallas técnicas o falta de cinta, o problemas de audio entre otras cosas, en un rodaje determinado.

En diversas ocasiones, al filmar telenovelas, sucede que están rodando la escena y todo está a la perfección, la actuación de los actores magnífica en ese momento, cuando repentinamente se escucha la voz del director: ¡CORTE!

Los actores se preguntan en ese momento ¿qué sucede?, pero la

mayoría de las veces ha sido por falla en alguna de las cámaras o falta de cinta, o por cuestiones del audio. La escena se corta, y los actores deben congelar ese sentimiento que transmiten, el tono de voz, la inflexión del cuerpo o su postura, entre otras cosas, hasta que la falla técnica se arregle para posteriormente continuar, donde se quedaron, tal como Huillier nos refirió en entrevista.

Sucede que no solo es una vez, sino que puede llegar a repetirse varias veces, y la actuación no debe sufrir alteraciones, lo que podemos llegar a notar en alteraciones del sonido o en los espacios que ocupan los actores y que en la misma escena varían levemente de posición sin que la actuación misma se los exija.

A este respecto, en entrevista (10), el director Gerardo Huillier y Alma Muriel, nos ilustraron mucho por lo que transcribimos a continuación textualmente sus opiniones.

Huillier dijo que:

También tiene su parte injusta, porque el actor además en telenovela o en televisión está supeditado a la técnica. Hay escenas que los actores son buenos, sienten la escena, entran, están maravillosos, pero subitamente una pequeña descompensación de color, corte, el director grita corte, ahora que el actor está bien no lo dejan seguir, la parte técnica gira totalmente sobre el talento actoral. Se corta 20 veces sobre escena, 19 veces se corta por defectos o fallas técnicas y una es por los actores.

Alma Muriel, por su parte opinó:

Lo que interesa es el grado de dificultad, terrible, mantener una línea emocional, un nivel de credibilidad y todo, continuidad durante, qué te podría decir, ¿cuánto tardan en grabar una escena?,

dos horas, y corte, y va para atrás, corte y edición, y la lágrima hay que agarrarla donde estaba y a ver, es que ya se acabó la cinta, vamos a cambiar cinta, descansa, y exactamente donde estaba, a ver cuánta la lágrima, está fallando la 2 tiene inducción, y ahora está uno sin respirar porque la mano que la tenía yo aquí...
En telenovela estás luchando contra todos, porque no tienes una a tu favor, una que te ayude, es difícilísimo el tratar de sacar esa cantidad de oficio adelante, no es como te enseñan en la escuela.

Tanto corte, te quitan toda la seguridad del mundo de ti mismo.

El término es duro, pero el actor como actor y como ser humano está marginado en la televisión. Agrego Huillier, y retomar un estado emocional es terrible para el actor o arrastran la emoción y se la quitan con tanto corte técnico. Lo que ve la gente es casi en un 80% las peores escenas o una de las meras buenas escenas, porque las buenas escenas, la primera vez el actor está muy motivado, la segunda vez todavía puede retomar, les queda algo de carga, pero la cuarta o la quinta toma va... y esa es la que queda.

SINTAXIS VISUAL

- (1) Colby Lewis. Técnica del Director de TV. P. 11
- (2) *Ibidem*, p. 11
- (3) Ignacio H. de la Mota. op. cit., p. (V.1) p. 108
- (4) *Ibidem*. (V.1), p. 110
- (5) Jorge González Treviño. *Televisión, Teoría y Práctica*, p. 83
- (6) *Ibidem*, (V.2) p. 329
- (7) Jorge E. González Treviño. op. cit., p. 108-115
- (8) Colby Lewis. op. cit., p. 19
- (9) *Ibidem*, p. 11
- (10) Entrevista. Director Geraldo Huillier y Actriz Alma Muriel, 16 de octubre de 1993.

6.- GESTO

Nos valdremos un poco de la cinésica para poder estudiar el gesto. La CINESICA, el Diccionario de la Comunicación, la define como "Rama de la comunicación que estudia la que se realiza por medio de los gestos, de cualquier tipo de movimiento y por cualquier forma de expresión no verbal." (1)

El movimiento del cuerpo o comportamiento cinésico comprende de modo característico los gestos, los movimientos corporales, los de las extremidades, las manos, la cabeza, los pies y las piernas, las expresiones faciales (sonrisas), la conducta de los ojos (parpadeos, dirección y duración de la mirada y dilatación de la pupila), y también la postura. Fruncir el entrecejo, dejar caer los hombros o inclinar la cabeza son todas conductas comprendidas en el campo de la cinésica. Como es obvio, hay diferentes tipos de conducta no verbal. Algunas señales no verbales son muy específicas y otras más generales. Algunas tienen la intención de comunicar, otras son meramente expresivas. Algunas proporcionan información acerca de las emociones mientras que otras dan a conocer rasgos de la personalidad o actitudes. (2)

Cabe señalar que al tocar el punto de lo no verbal, inmediatamente se asocia con el movimiento del cuerpo.

Con la mimica, que es en el cine mudo donde se muestra espléndidamente.

La mimica, no es solo el arte de imitar, sino también de representar y darse a entender por medio de gestos, ademanes, o actitudes que pueden ser signos convencionales o estar sujetos a reglas naturales determinadas. Por esta segunda razón, la mimica es un lenguaje universal. (3)

Dentro de la comunicación no verbal, el gesto en la postura del cuerpo, del rostro y sus expresiones, es el que destaca por su importancia, ya que invariablemente significa algo, transmite por lo general signos vinculados a las emociones

internas, es respuesta inmediata a un estímulo dado.

Al hablar del gesto es necesario en principio definirlo. La etimología de la palabra precisa que es una "actitud o movimiento del cuerpo; la que se deriva de 'llevar, conducir, llevar a cabo gestiones', mostrar (actitudes), actitud moral, disposición o comportamiento general de una persona, porte o aspecto, además con las manos, rasgo, acto." (4)

Es común que llamemos gesto a algún movimiento hecho por la cara, pero esta limitación al rostro tiene otras palabras para denominarse, como son mueca, contorsión, guiño, visaje, esguince o mohín entre otros.

Es importante hacer notar que ya desde la etimología de la palabra, gesto no se refiere solo a movimientos faciales, por lo que la definición de Gregorio Marañón es más completa, el GESTO "es toda expresión de las pasiones y sentimientos, hágalo la cara, la mano o el cuerpo." (5)

Pero antes de continuar con nuestra exposición, definiremos primero los términos de SENTIMIENTO, EMOCION Y PASION.

Sentimiento es la experiencia o disposición afectiva, especialmente de agrado o desagrado, con referencia a un objeto, persona o idea abstracta, y que carece de la característica de una verdadera emoción. (6)

Emoción es la actividad no discriminadora, o en masa, suscitada por situaciones sociales, percibidas o representadas en idea; es decir, reacciones totales de un organismo en las que una gran porción de la experiencia se compone de elementos viscerales o somáticos. (7)

Pasión es la expresión emotiva, fuerte, incontrolada. (En plural designa con frecuencia cualquiera o toda la experiencia emotiva.) (8)

A través de los moralistas franceses e ingleses (La Roche-Foucauld, Vauvenargues, Shaftesbury, Butler) hasta Rousseau y Kant, ha llevado al reconocimiento de la categoría del "Sentimiento" como principio autónomo de las emociones y a la elaboración de la noción moderna de pasión como emoción dominante, capaz de penetrar y dominar toda la personalidad humana. (9)

Por tanto, diremos que GESTO es toda expresión del cuerpo que muestra los sentimientos en sus diferentes matices o gradaciones de emoción y pasión.

Así, el gesto conforma el lenguaje corporal, comunica por la disposición o comportamiento, el porte o aspecto de la persona. Además, el gesto se ha utilizado junto con el lenguaje, es una actitud cargada de significación que tanto los actores como los políticos han estudiado para darle fuerza a la representación del papel correspondiente y que, como estudiantes de comunicación no debemos descuidar.

Hay gestos comprometidos, estudiados y mecanizados en el caso de los actores. Podemos mencionar que como regla general, durante el discurso de un actor, es decir, al mencionar las líneas que le correspondan de su guión en su representación actoral con uno o varios actores a la vez, los otros actores deben permanecer sin movimientos bruscos, para no acaparar la atención del espectador, para que sobresalga en ese momento el actor con el diálogo correspondiente.

De igual forma, si es necesario algún movimiento de traslación de un actor, desde un punto del escenario hacia otro, como el dirigirse hacia una silla, hacia una puerta, los

actores deben comenzar por localizar la puerta o la silla con los ojos, e iniciar la caminata con el pie más cercano al objeto, medir sus pasos para terminar con el mismo pie con el que se comenzó al iniciar el movimiento. Además, de ser más estético el movimiento, se afirma alcanzar la mayor naturalidad en la acción.

El camino más corto, el movimiento más sencillo, más fácil, para llegar al lugar designado, será generalmente el más cómodo y, por lo tanto, el más natural. (10)

Todo movimiento suele comenzar en los ojos, de donde pasa a la cabeza y, finalmente, al cuerpo. Anticipar el movimiento con la mirada contribuye grandemente a la suavidad de la acción. (11)

Todo movimiento debe empezar con el pie del lado hacia el cual nos dirigimos y terminar con el mismo pie. Así, para efectuar un movimiento a izquierda, el actor empezará y terminará con el pie izquierdo. De este modo queda siempre en situación favorable respecto al público. (12)

Un claro ejemplo de esto, lo tenemos en la escena XII, donde la madre y la hermana de Eddy están conversando sentadas en el comedor y suena el teléfono, observamos que la madre después de decir: "Yo contesto", se levanta de la silla, con los ojos y cabeza busca el teléfono, comienza a caminar con el pie derecho y termina con el mismo pie.

Comprender el lenguaje corporal equivale a comprender los matices de la persuasión, la información, la diversión, la expresión de emociones y el dominio de la interacción a través del comportamiento verbal. (13)

Ha sido notorio el gesto de algunos personajes que han pasado a la historia. Como ejemplo, Gregorio Marañón, cita a Hitler, que con su actitud y porte dominó a la población; a lo que

hace mención del ademán hitleriano del brazo extendido en alto y mostrando la palma de la mano con lo que lograba intimidar a las masas.

Marañón reafirma lo anterior al decir que el gesto de las manos es el que lleva mayor fuerza, y que el gesto va más allá, hacia los hechos sociales, que en ocasiones se han visto afectados por el gesto.

El que más nos interesa por ahora, el gesto que acostumbran los actores y el que utilizamos en la vida un tanto individual o colectiva, pues muchas veces han sido gestos aprendidos de los personajes de cine o televisión los que hemos copiado, aún quizá sin darnos cuenta.

Asimismo, los gestos que vemos representados por actores en las telenovelas en muchas ocasiones los vemos repetidos por los que gustan del género telenovelesco.

Los actores principalmente se basan en la esencia del gesto para poder transmitir las emociones. Incluso en el cine cuando era mudo, el gesto era lo básico, aun hoy, el gesto del actor es lo importante, pues en el caso del actor que habla otro idioma diferente, logra transmitir la emoción con la actitud del cuerpo. Pero dejemos la palabra a Gregorio Marañón en este aspecto:

De aquí, el que la humanidad que dedica en su mayor parte, un número considerable de horas semanales en este espectáculo, se impregne, sin darse cuenta, de la gesticulación que constituye su núcleo expresivo. Se ha hablado mucho de la influencia del cinematógrafo en la moral y en las costumbres actuales, y es verdad. Hoy gran parte de la historia es pura cinematografía, como en el

siglo XVII gran parte de la historia fue comedia de capa y espada. Pero aún es mucho mayor la influencia que el cinematógrafo ha ejercido sobre el gesto y los modos externos de las gentes. Aunque, tal vez, sea todo lo mismo; pues el gesto es el vehículo de las emociones y las nuevas ideas y actitudes del espíritu prenden en el alma, gracias al mordiente de la emoción. Esto lo discutiremos más tarde, por el momento, anotemos la observación de que los hombres y las mujeres jóvenes llaman, saludan, se sientan, cruzan las piernas, llaman al camarero, encienden el pitillo, arrojan al suelo la cerilla y, sobre todo, desarrollan la escenografía amoratoria, con arreglo a un patron, que lo es, a su vez, de los galanes y de las damas del cinematógrafo, poco geniales por lo común y, por ello, imitadores serviles de un corto número de estrellas. (14)

En cuanto a la vida colectiva el gesto adquiere importancia, pues en ocasiones la multitud ha sido arrastrada más por gestos que por ideas, Freud mismo ha enfatizado que en grupo, la gente no razona, se deja quiar más por instintos y por la emoción.

El actor y el orador, convencen, no con el razonamiento de la idea, sino con los adornos del discurso, es decir, los gestos, la comunicación no verbal, las subidas y bajadas del tono de voz, enojo, apaciguamiento, el reir o llorar, el silencio o las pausas, etc. Además, de las inflecciones del cuerpo y de la fuerza con que emiten la emoción.

Y aun más: si nosotros mismos ejecutamos los gestos de una determinada emoción, podemos acabar por experimentar la conmoción visceral correspondiente y por tener la idea de la misma; y, en suma, por emocionarnos totalmente. Aquello de que "el que canta, las penas espanta", que es verdad, no quiere decir más que esto. Cantar es hacer el gesto de confianza, y acaba por producir la sensación vegetativa de equilibrio y la emoción completa de fortaleza. En los actores, la ejecución del gesto no solo induce en el espectador la

emoción correspondiente, sino que el mismo actor acaba por experimentarla. (15)

Pero se necesita desde luego, la colaboración emocional de los espectadores que los actores obtienen fácil a través del manejo del gesto. Dato que se observa más directo cuando los espectadores se reúnen en grupo, en masa, Freud mismo afirmó que la crítica disminuye y que los instintos afloran, en su libro de Psicología de las Masas, como tesis fundamental.

El gesto es algo que cuidan de manera extrema, al igual que la voz y la dicción, los actores al encarnar los personajes.

GESTO

- (1) Ignacio H. de la Mota, op. cit., (Tomo 1), p. 135
- (2) Mark L. Knapp, La Comunicación No Verbal, p. 17
- (3) Mariano Cebrían Herreros, op. cit., p. 64-65
- (4) Joan Corominas, J.A. Pascal, op. cit., p. 146
- (5) Gregorio Marañón, Psicología del Gesto, p. 9
- (6) Diccionario de Psicología, p. 330
- (7) Ibidem, p. 106
- (8) Ibidem, p. 259
- (9) Nicola Abbagnano, Diccionario de Filosofía, p. 383
- (10) Fernando Wagner, Teoría y Técnica Teatral, p. 45
- (11) Ibidem, p. 46
- (12) Ibidem, p. 48
- (13) Mark L. Knapp, op. cit., p. 11
- (14) Gregorio Marañón, op. cit., p. 17-18
- (15) Ibidem, p. 49-50

7.- PERSONAJE

La palabra PERSONAJE se deriva de la palabra persona, tomado del latín persona 'máscara de actor', 'personaje teatral', 'personalidad, persona'. (1)

Personaje: Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, y que, como dotados de vida propia, toman parte en la acción de una obra literaria, radiofónica, televisiva, teatral, cinematográfica, etc. constituyendo el motor de la acción narrativa. (2)

No obstante, los personajes que vemos en pleno desempeño de su actuación, encarnan un papel determinado, con la intención que se vea natural, es decir, que parezca verdadero o real, lo que podríamos denominar como un desempeño profesional en actuación.

Comencemos por recordar que personajes no son personas. Esta obviedad parecería innecesaria, pero sucede que muchos personajes en los mensajes de difusión colectiva, son presentados como si fueran personas. Quizás el ejemplo más claro de esto es el de las telenovelas. Uso expresivo del lenguaje mediante (a través no sólo de palabras, sino sobre todo de gestos y movimientos), los personajes de ese tipo de mensajes se exhiben como si fueran personas. Tal vez en ello reside el atractivo del género, pero también su trampa. (3)

Hemos dicho que el personaje es ideado por el escritor, "las grandes obras maestras de la literatura delinean siempre cuidadosamente la fisonomía intelectual del personaje" (4), de tal forma que se muestre la personalidad en sus acciones y gestos, reafirmado en las expresiones y en imagen, desde luego esto último en cuanto se exhiben por cine o televisión.

El actor es el que tiene la función de encarnar al personaje,

tanto, que las técnicas de actuación les muestran la forma de lograr "ser" el personaje descrito. Deben captar hasta su aspecto psicológico. Llegar a pensar tal como lo haría ese personaje en la vida real para darle credibilidad.

El personaje es ideado por el escritor por lo que el actor debe adoptar un papel que ha sido determinado, papel que le da el escritor, sin salirse de pautas marcadas, tener la conducta del personaje. El actor es pues, el protagonista del personaje.

En todos los casos el objetivo es buscar la catarsis en los personajes o los hechos en determinados momentos de la trama.

Catarsis que primero deben sentir los actores que desempeñan su rol -ya sea héroe o villano- para poderla transmitir a los espectadores y, que a su vez, el que observa experimente la catarsis misma.

...en la capacidad productiva de dar vida a hechos que, por su coherencia de desarrollo, nos parezcan verosímiles; y en segundo, las leyes de la verosimilitud son leyes estructurales, de racionalización lógica, de plausibilidad psicológica; (5)

Así, un personaje se entreteje con la trama, y se delinea a través de la misma en su forma de reacción ante los hechos, el cómo piensa y el cómo actúa le da la personalidad, es decir, el tipo caracterizado.

La trama se convierte así en una síntesis de acciones complejas, y a través del conflicto narrativo toma forma una pasión, una postura mental. Podemos, pues, legítimamente afirmar que un personaje artístico es significativo y típico "cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus

héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive, ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital. Pero es el particular enfoque de la poética lukacsiana lo que le induce a plantearse que existe tipicidad únicamente en estas condiciones. Para Lukács es típico únicamente "aquello que pone de manifiesto los contrastes sociales en su forma plenamente desarrollada"; sin embargo, nosotros creemos se da un personaje persuasivo, capaz de ser sentido por el lector como profundamente verídico, incluso allí donde dicho personaje no manifiesta su conexión con el mundo, su modo de actuar sobre las cosas y su personalidad, su ausencia de conceptos, su modo de sufrir las cosas sin rebelarse. (6)

De esta forma vemos que el tipo de personaje mostrado ante los diversos hechos se caracteriza a sí mismo y al mismo tiempo, es la forma de lograr la catarsis de los observadores.

Se estructuran 2 tipos de personajes básicamente, el héroe y el villano. El bien y el mal, el primero es el que sufre y el segundo "goza" haciendo sufrir al héroe.

Los demás personajes en una telenovela serán ayudantes u oponentes alrededor del héroe y del villano. Antagonistas y bienhechores. Ayudar o poner conflictos. Los dos papeles se confirman y se reafirman sí mismos. El villano es porque existe el héroe o viceversa.

Las telenovelas manejan los personajes estelares del tipo novelesco, el personaje debe sufrir la mayor de las veces, debe ser víctima de muchas malas acciones sin llegar a la muerte, pues sería entonces trágico, debe verla de cerca, quizás acariciarla, pero al final debe ser héroe o heroína, acabar con el mal y ser feliz, que por lo general, en las

telenovelas, el final feliz termina en boda. Pero para que pueda hablarse del bien y la felicidad debe existir el mal y la tristeza.

Existe el mal y necesariamente alguien debe encarnarlo, eso es todo. Mal que tiene siempre alguien que lo dominará.(7)

Mientras que para el personaje-heroe en la telenovela su final es gratificante, despues de haber sufrido tanto es merecedor de su recompensa, para el personaje-villano, el final es aleccionador, recibe su castigo, merecido, la muerte accidental, la cárcel o minimo su reclusion en algun hospital psiquiátrico.

Asimismo, en la clasificacion de heroes, Daniel Prieto Castillo, apunta al heroe transgresor y al heroe represor. El transgresor, nos dice Prieto Castillo, no es tan común en hombres, se da mas bien en el sexo femenino y en telenovelas o radionovelas, la heroína transgresora es así porque alguien la obliga a ello.

La heroína transgresora lo es porque alguien la lleva a eso o por la fuerza o por necesidad o por una pretendida inocencia. Un acto como ese resulta una verdadera constante en los mensajes dirigidos a la mujer, en especial a la de clases bajas. Nos referimos a todo e. material que circula en fotonovela, historietas para adultos, teatros y radionovelas.(8)

Mientras que el heroe represor "ejerce la tarea de reprimir el antagonista, de eliminarlo o llevarlo a la cárcel."(9)
Actúa siempre en favor de la sociedad por lo que le es permitido todo tipo de acciones incluso las violentas, de hecho hasta llegar a matar, "su estar al lado de la justicia

todo lo justifica" (10), es el típico caso de James Bond.

Heroes, heroínas, bienhechores que deben luchar contra los antihéroes o villanos, lo que dará su recompensa o castigo según sea el papel desempeñado en las tramas de las telenovelas.

De igual forma existen los villanos, como ya hemos expuesto, aquellos que traspasan los límites de la violencia hasta llegar en algunos casos a matar a sus víctimas. Rendo luego, en telenovelas, nunca al actor principal se le da muerte, quizás esto podría ser una variante, a menos que por algún motivo de peso el actor principal abandone la telenovela.

Entre más daño cause el villano, el castigo será peor, o por lo menos sufrirá circunstancias iguales a las que sufrió su víctima.

Un ejemplo claro lo tenemos en la telenovela "Marimar", donde la villana, Angélica, mando incendiar la casa de los abuelitos de Marimar, por tanto, ellos mueren quemados, luego, hacia el final de la telenovela, Angélica sufre un accidente automovilístico en carretera, ella sale del auto envuelta en llamas y muere de igual forma, quemada.

Por otra parte, podemos decir que los valores culturales de la sociedad mexicana están inmersos tanto en los personajes como en el desenvolvimiento de la trama, sobre todo al referirnos al género melodramático.

De tal suerte que refuerzan las costumbres e ideología de los mexicanos.

Así, con nuestros valores, la fisonomía de los personajes en telenovelas juega un papel determinante. Los actores y actrices principales poseen belleza física o tienen un porte agradable por lo menos. Son galanes y bellezas, mexicanos en su generalidad, con excepciones de uno que otro actor latinoamericano en alguna telenovela, y en raras ocasiones llegan a trabajar actores españoles o de otra nacionalidad.

Es interesante, por tanto, para nuestro estudio que cataloguemos la personalidad, a manera de ejemplo, de los personajes principales de la telenovela que hemos venido analizando a lo largo de nuestro trabajo.

Enseguida presentamos un inventario de los siguientes personajes principales de la telenovela Baila Conmigo: Pili, Eddy, Bruno y la madre de Eddy.

Cabe aclarar que para su cataloguización, lo hemos realizado con base a la observación, única y exclusivamente de la sección del capítulo que venimos analizando desde el principio.

En cuanto al villano como personaje de la telenovela, es un antagonista pero a diferencia del herce represor, el villano no solo actúa como incitador del mal hacia el héroe, sino que va más allá.

Transgrede el villano su antagonismo hacia la sociedad entera, pues los valores ético y morales que la sociedad ostenta, los minimiza y los aplasta. En estos hechos sobrepasa los valores en el único sentido egocentrista, para su

beneficio. en e. etan de salirse con la suya en nombre del
mal. en conclusion. todo mal debe castigarse severamente y el
bien debe ser premiado ostentosamente.

PERSONAJE

- (1) Joan Corominas y Jose Pascual. op. cit., (V. 4) p. 502
- (2) Ignacio H. de la Mota. op. cit., (Tomo 2), p. 178
- (3) Daniel Prieto Castillo. La Fiesta del Lenguaje. op. cit., p. 179
- (4) Umberto Eco. Apocalípticos e Integrados. op. cit., p. 225
- (5) Ibidem.
- (6) Ibidem. p. 225-226
- (7) Daniel Prieto Castillo. Retórica y Manipulación, p. 88
- (8) Ibidem. p. 89

PERSONAJE
INVENTARIO DE LA PERSONALIDAD DEL PERSONAJE

TELENOVELA: BAILA CONMIGO
PERSONAJE: PILLI
INTERPRETADO POR: BIBI GAYTAN

ASPECTO FISIOLOGICO: La forma del rostro es oval, de tez tersa, de color morena clara. Las cejas son gruesas y oscuras. Los ojos alargados, oscuros, pestañas largas y postizas. La nariz es recta y de tamaño normal. La boca grande, labios gruesos. El cabello es de color café oscuro, con melena corta, hasta los hombros. La barba partida.

La forma del cuerpo es atletico, bien formado, sexy. La estatura aproximada es de 1.63 metros. Presenta un estado de salud normal.

DATOS PERSONALES: Estado civil es soltera, de sexo femenino y representa una edad aproximada de 18 años.

ASPECTO SOCIOLOGICO: La clase social que representa es media con una vida familiar normal. La ocupacion y el aspecto intelectual al parecer es estudiante, de religion catolica.

ASPECTO PSICOLOGICO: El estado mental es normal, de temperamento tranquilo y extraversa, de caracter agradable. En situaciones criticas es sensible, melancolica y reflexiva. Los principios morales van de acuerdo a la iglesia catolica.

OTROS: En cuanto al maquillaje, acentua sus cejas oscuras y delineador en los ojos con pestañas postizas, el tono de mejillas y boca es rosa pastel. El peinado es de rol hacia arriba, conocido como gatito, en los años sesentas, o utiliza chongo bajo abultado tipo español pero con liston del color

del vestido alrededor del mismo, y en ambos casos usa fleco ralo. Los aretes son redondos y pegados al lóbulo, de pedrería.

La vestimenta que presenta es tipo cocktail, que nos remite a los años sesentas, sin mangas y escotado, color rosa, con guantes largos del mismo tono que el vestido. El sobrecuello del escote es blanco, con accesorios de bolso y zapatos blancos.

PERSONAJE: EDDY

INTERPRETADO POR: EDUARDO CAPETILLO

ASPECTO FISIOLOGICO: La forma del rostro es oval, de tez blanca y cejas pobladas, los ojos son pequeños, la nariz recta y la boca mediana. No usa bigotes ni barba, pero sí patilla casi hasta el lóbulo de la oreja. El cabello es abundante, de color café y poco rizado. La barba es normal.

La forma del cuerpo es atlético de complejión media. Su estatura aproximada es de 1.70 metros. El estado de salud es normal hasta el accidente que sufre y que lo lleva al borde de la muerte.

DATOS PERSONALES: Es soltero, de sexo masculino, representa una edad aproximada de 20 años.

ASPECTO SOCIOLOGICO: Pertenecer a la clase media-alta, con una vida familiar agradable, estable. Su ocupación y aspecto intelectual es de un estudiante de preparatoria.

ASPECTO PSICOLOGICO: El estado mental es normal, en situaciones críticas parece tranquilo.

OTROS: El peinado es abultado hacia arriba, como en la época de rock-and-roll, lo que se refuerza con el uso de patillas largas.

La vestimenta que utiliza es un traje de vestir color oscuro, con camisa blanca y corbata de moño oscura. Elegante para la ocasión.

PERSONAJE: BRUNO

INTERPRETADO POR: RAFAEL ROJAS

ASPECTO FISIOLOGICO: La forma del rostro es oval de tez blanca. Cejas pequeñas y ralas. Los ojos medianos y claros-azules. Nariz delgada mediana y un poco aguileña. La boca pequeña. Labios delgados.

El cabello es corto de color café y rizado el copete. Usa patillas delgadas hasta la mitad de la oreja. Barba normal.

Cuerpo delgado. Estatura aproximada de 1.75 mts. Presenta un estado de salud normal.

DATOS PERSONALES: Casado, de sexo masculino, representa una edad aproximada de 23 años.

ASPECTO SOCIOLOGICO: Perteneció a la clase baja y al casarse con la hija de un millonario, paso a clase alta, con vida familiar muy conflictiva con la actual esposa, pues al parecer se casó por interés. Ocupación en la empresa del suegro, en el aspecto intelectual es pobre.

ASPECTO PSICOLÓGICO: El estado mental es nervioso, en situaciones críticas, es explosivo y colérico con problemas de conciencia.

OJOS: El peinado es conservador y las patillas hasta la mitad de la oreja.

La vestimenta es con traje oscuro y corbata delgada, camisa blanca.

PERSONAJE: MADRE DE EDDY

INTERPRETADO POR: MARIA VICTORIA

ASPECTO FISIOLOGICO: La forma del rostro es oval, de tez tersa, color morena clara. Cejas finas y arqueadas en tono oscuro. Los ojos grandes y oscuros, pestañas postizas. La nariz recta y pequeña. La boca mediana, labios gruesos. El cabello en tono rojizo oscuro con melena mediana.

La forma del cuerpo es delgado y bien proporcionado. La estatura aproximada es de 1.50 mt. Presenta un estado de salud normal.

DATOS PERSONALES: El estado civil es casada, de sexo femenino. Tiene un hijo, Eddy, y una hija, Rosario. Representa una edad de 30 años.

ASPECTO SOCIOLOGICO: La clase social a la que pertenece es media-alta, con una vida familiar normal. La ocupación es ama de casa y de religión católica.

ASPECTO PSICOLOGICO: El estado mental es normal, de temperamento agradable y tranquila, es melancólica e idealista, en situaciones críticas se controla. Solo llora.

QIRQS: En cuanto al maquillaje, acentua sus cejas arqueadas en tono oscuro. Usa sombra color cobre apenas perceptible en el centro del párpado, y en la parte superior del párpado tono blanco. Usa delineador alrededor de los ojos y pestañas postizas. El tono de las mejillas y de lápiz de labios es rojo carmesí. Aretes pegados al lóbulo que hacen juego con su anillo, todos semejando brillantes. Más otros dos anillos tipo

CODIGOS PROSOPICOS

Etimológicamente la palabra CODIGO fue tomada del latín "codex. -icis. libro aplicado por antonomasia al código Justiniano y después a otras fuentes legales." (1)

Hoy la palabra código en materia de comunicación es extensa; muchos son los autores que han definido al código desde los puntos particulares a la investigación de que se trate. Veamos algunas definiciones:

Código es todo conjunto ordenado de símbolos o de signos que pueden ser estructurados de manera que tengan algún significado para alguien. (2)

Puede ser definido como un esquema de división de la energía que puede ser vehiculada a lo largo de una canal. Es un sistema de símbolos que, por convención preestablecida, se destina a representar y transmitir un mensaje entre la fuente y el punto de destino. (3)

Código. Es un sistema constituido por convención, que relaciona sistemas con información, de manera organizada, de tal forma que sea posible construir con dichas señales, mensajes transmitidos entre una fuente y un punto de destino (o receptor). En muchos textos la lengua saussuriana es equiparada al código y el habla al mensaje. (4)

Código: signos y símbolos, debidamente estructurados para formular y comprender mensajes secretos. También sistema de signos y de reglas que permite formular y comprender un mensaje protegido en su difusión, factor necesario para su producción e interpretación. Leyes de obligado cumplimiento y normas libremente aceptadas por una profesión o actividad. (5)

Código y lenguaje son, básicamente una misma cosa, hasta el punto de poder decir que el portugués es un código y el inglés, otro. (6)

Este puede definirse como todo grupo de símbolos que puede ser estructurado de manera que tenga algún significado para alguien. (7)

Todo aquello que posee un grupo de elementos (un vocabulario) y es un conjunto de procedimientos para combinar esos elementos en forma significativa (una sintaxis) es un código. (8)

Código para nuestros fines es el conjunto de símbolos o de signos organizados y estructurados de forma tal que signifiquen algo para los espectadores.

Veamos ahora la palabra PROSODIA. Es interesante, al buscar la etimología, el Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico, nos remite directamente a ver ODA, palabra tomada del latín tardío *ōda* y este a su vez del griego 'Canto', derivado de cantar. (9)

Mientras que el Pequeño Larousse Ilustrado define prosodia como "Parte de la gramática que estudia las reglas de la pronunciación y acentuación (10); Asimismo, a Prosódico como adjetivo, "relativo a la prosodia". (11)

Podemos ahora definir nuestro concepto de CODIGOS PROSODICOS: son aquellos que en conjunto de símbolos y signos, verbales u de cualquier índole, estructurados, ordenados, recibidos tanto por el oído v/o la vista, con significación para el espectador.

Apuntamos que por la vista también pues nuestro análisis con base en lo audiovisual cinético, donde hasta el silencio adquiere significación especial e importante.

Ahora bien, las telenovelas utilizan códigos prosódicos, como son el ruido, la música, la palabra, el silencio, los gestos y colores entre otros.

Muchas veces, por ejemplo, en un cambio de tono de voz, el espectador capta enojo o alegría, igual si dentro del diálogo de un personaje este hace una pausa, un silencio aunque sea breve, es intencional para transmitir algo.

En los diálogos de telenovelas se estiliza estas pautas silenciosas, cargadas a su vez de significación, suspense en el aire envuelto en la trama, como también, otro de los recursos es la música para dar énfasis en momentos determinados.

A veces, un ruido puede estar cargado de significación, unos pasos que se alejan o se acercan, una llaves que caen al piso, un estornudo, tos, una rama seca que se pisa, etc.

Pero veamos un poco más detenidamente algunos de los códigos prosódicos a los que nos hemos referido.

La etimología de SILENCIO nos lleva al latín, de 'callar' o 'estar callado', con derivaciones como a "silenciar, 'dejar algo en silencio, no decirlo'." (12)

"El silencio es un tiempo en el que no se produce sonido, al menos perceptible por el oído humano." (13) Este tiempo carente de sonidos es variable, desde unas milésimas de segundos a segundos enteros. En televisión por lo general, el silencio no sobrepasa la gradación de segundos, es decir, difícilmente llega el silencio a ocupar un minuto, por tanto, en telenovelas las pausas de silencio son sólo, si acaso, de menos de 5 segundos. Pero no por esto deja el silencio de significar, al contrario, esta cargado de significado.

De una escena a otra en telenovelas, en la mayoría de las veces, se estira el silencio, como también, en los diálogos de los personajes.

Esta carencia produce la imagen del silencio. No la nace, sino un mensaje a veces altamente cargado de significación por encontrarse en el proceso del montaje sonoro o audiovisual. Se comprende con esta acepción tanto el silencio procedente de una pausa entre dos sonidos como el silencio entrecortado de la respiración, del jadeo, de la ansiedad, etc. Tanto uno como otro son un trampolín de excitación para la imaginación. Son metafóricamente hablando, como los puntos suspensivos del lenguaje articulado humano a través de los cuales el oyente puede pensar o, mejor, desarrollar aquello que su interlocutor no quiere decir, bien porque lo da por sobrentendido, bien como reticencia, ironía, etc. El pensamiento queda en suspenso, pero ha colocado a la imaginación del oyente sobre un soporte para que sea lanzado al amplio mundo de la fonosfera. (14)

Cuando en la imagen cinematográfica o televisiva vemos el rostro de una persona mientras habla lo sentimos como algo natural. Sin embargo, si la palabra desaparece y seguimos observando el movimiento de los labios, se crea un silencio de tensión e incluso a veces de fastidio si lo que en esos momentos se dice es importante. (15)

Pasemos ahora al código prosódico de la PALABRA, que proviene del latín "Parabola" (Comparación, similitud) y esta del griego "comparación, alegoría", poner al lado, comparar", en romance se pasó a "comparación" a frase y luego "vocablo". (16)

Lenguaje articulado verbal es la palabra, específicamente en telenovelas es el diálogo entre los personajes los que utilizan la palabra, con lo que cobran vida y significado.

El estudio de este sistema de signos pertenece a la lingüística y a ella hay que remitir en todo aquello que se refiere a la composición fonológica, fonética, prosódica, morfosintáctica, etc. Pero lo que interesa es precisamente el habla, el lenguaje

coloquial con todas sus peculiaridades, niveles y dimensiones. Suele definir condiciones sociales, regionales, grupales, psicológicas, etc. Hay que remitir, por tanto, a la semiótica lingüística. (17)

Llega a crear la palabra una imagen acústica movida por los contextos. "La palabra produce una imagen acústica conceptual". (18)

Requiere la reconstrucción del oyente, le obliga a participar, a imaginar. Interesa, pues, tener en cuenta siempre la paralingüística de la palabra o prosódica que estudia los códigos de entonaciones, inflexiones o modulaciones de voz. En este sentido todo sonido que se emite es significativo. El ritmo de la cadena sintagmática se trunca incesantemente por la interrupción, la pausa, etc., que pueden actuar como síntomas de una tensión emocional (duda, inquietud, angustia). La profesora Pilar Palomo ha resaltado las características propias del sonido en relación con una obra teatral de Unamuno. Según la doctora Palomo, cuando la pausa ha de adquirir una intención significativa, la duración será mayor, abandona su carácter de signo convencionalizado y funciona, por tanto, de manera diversa según el contexto. (19)

La palabra es una trinidad: Grafema, fonema y cinema, mientras que la imagen no es más que un elemento de esta trinidad. La imagen forma parte de la palabra. (20)

Cabe aclarar que los códigos prosódicos los estamos separando para nuestro análisis seriótico, pero en su estructura van juntos, unos con otros, en combinaciones, -el único que es la excepción es el silencio y este sólo por momentos en su tiempo de duración como ya hemos explicado,- los que a su vez van cargados de significación tomando en cuenta el contexto.

Así por ejemplo, la palabra puede entrecortarse y pausarse en combinación con otro de los códigos prosódicos, el silencio, la pausa, inmediatamente después de esta entra la música o el

ruido.

RUIDO proviene del latín "Rugitus 'rugido', que en latín vulgar tomó ya el sentido de 'estruendo'," (21) quizás esta sea la razón por la que al escuchar ruido comúnmente lo asociamos a algo distractor.

No obstante, al referirnos al ruido como código prosódico, es de primera instancia intencional y esto es importante para que signifique; tanto al hablar de la radio, como de sistemas audiovisual-cinetico, cine o televisión, a los ruidos los denominan como efectos especiales, de los que ya hemos hablado en el capítulo de RADIO-AUDIO.

Cebrian Herreros hace una diferencia importante al hablar de ruidos, por una parte expone los "Ruidos propiamente dichos" que son los que nos permiten distinguir a qué objeto de la realidad sonora pertenecen, y los "Ruidos o sonidos icónicos", que son los que al ser escuchados si se distingue a qué objeto de la realidad sonora pertenecen. (22)

Producen una imagen acústica icónica, la cual de alguna forma refleja la realidad. Admite diversos grados de iconicidad. Su umbral sería el de aquellos sonidos que apenas ofrecen rasgos definidores del objeto productor. Se trata de todo tipo de sonido tanto natural como artificial. No es posible confundirlo, por tanto, con el sentido vulgar de ruido. Así, el chirrido de una puerta, para nosotros, no es un ruido, sino sonido icónico; sabemos que pertenece a una puerta y se puede utilizar como elemento para comunicarnos que una puerta se abre o se cierra y que esa puerta es vieja o no se abre casi nunca; el significado concreto a veces será difícil de dilucidar, pero de lo que no cabe duda es de que ese sonido pertenece a una puerta. Para que ese ruido pudiéramos considerarlo como tal tendría que producirse una distorsión que nos impidiera reconocer el sonido

como perteneciente realmente a una puerta.(23)

Así los ruidos iconicos se definen por si mismos como códigos prosódicos, a la vez, resultaria ya difícil confundir la palabra ruido con el concepto comun de ruido.

Ahora bien, en la escena V de nuestro análisis, tomemos como ejemplo, de ruido, en el momento que pasa un auto se escucha el ruido del motor de otro automovil que pasa, o cuando Adolfo el personaje de la escena V chasquea los dedos al momento del diálogo, significando que el lleva el control de la situación, una connotación en ese momento de superioridad -poder- con respecto a los integrantes del grupo dentro del auto.

Pero la música también tiene su significado, en determinados momentos, por tanto, forma parte de los códigos prosódicos.

MUSICA, es derivada esta palabra de musa, 'lugar consagrado a las musas', luego Musico tomado del latin musicus y este del griego, 'poético', 'musico', 'música'. (24)

En cuanto a la definición completa de la Música, esta puede ser en lo que Aristóteles expresó:

La Musica -decia- no se practica con miras a un único tipo de beneficio que de ella puede resultar, sino para multiples usos, porque puede servir para la educación, para procurarse la catarsis y, en tercer lugar, para el reposo, alivio del alma y la suspension de las fatigas. De ello resulta que es necesario hacer uso de todas las armonias, pero no de todas del mismo modo empleando para la educación las que tienen un mayor contenido moral, para escuchar luego la Musica que resulta de otras que incitan a la acción o inspiran a la emoción. Estas consideraciones que, en su aparente simplicidad, parecen excluir una interpretación filosofica de la música, expresan en realidad el concepto de que la música es un conjunto de técnicas expresivas, que tienen finalidades o usos diferentes y que pueden

ser indefinida y oportunamente variados. Y este concepto es, en realidad, el único que ha ayudado y sostenido el desarrollo del arte musical. (25)

Aun cuando la noción de música a la que en forma explícita recurrieron y han recurrido músicos, críticos y estudiosos de estética musical, sea todavía y siempre la de "representación del sentimiento", la noción de la música como técnica de una sintaxis de los sonidos cuyas reglas pueden ser indefinidamente variadas, es la que ha prevalecido en la práctica de la creación musical y en la búsqueda de nuevos y más libres modos de tal creación. (26)

Hemos querido hacer notar que de lo antes expuesto, se concatena con la música la emoción, el sentimiento, además que de igual forma la catarsis esta inmersa ya sólo con respecto a la música, pero si también tomamos ahora una participación global de música más imagen, que es lo que se representa en las telenovelas, la catarsis y la remoción de sentimientos y emociones es aun mayor.

En los artificios usados en la combinación de los sonidos, (asoma la intencionalidad de «afectar» al auditor, es decir, se dotar a la creación de una entidad expresiva. (27)

Ha habido un cambio desde los fenómenos precedentes en la música, un cambio sustancial de objetivos, en la pretensión de algo ajeno a su esencia:

De la elemental misión informadora o práctica (medio de comunicación), sin ulterior efecto en la mentalidad del receptor se ha convertido en una actividad que pretende influir en el ánimo del auditorio. El trecho recorrido es importantísimo: correlativamente a su actitud funcional y práctica, aparece un brote con el que intenta actuar sobre la psique del oyente, brote que con el tiempo acabará en términos generales, la total atención del fenómeno sonoro. La música que hasta entonces práctica y funcional, pretende ahora impresionar. La música se ha convertido en un arte, el arte

musical. (28)

Asimismo, Manuel Valls, autor del libro Aproximación a la Música, expone que "la música se ha sustantivado" (29); se refiere a que la música se ha puesto al servicio de otras manifestaciones culturales como son el baile o el cine, a un cambio de intencionalidad ajenas a la esencia misma de la música.

Fue Hegel quien dijo del sonido (y de su ordenación, la música) que «la impresión que produce se interioriza a la vez que se esfuma». Esta «interiorización», en última instancia, significa que la música afecta y vulnera nuestra secreta y recóndita intimidad sensitiva y nuestro potencial intelectual, que gracias al poder ordenador de la memoria logramos retener como un todo después de haberse «esfumado» la última vibración. (30)

Ahora bien, debemos volver al tema del sonido pero desde el punto particular de la música que es su base.

El sonido dentro de sus propiedades, está lo que denominan ALTURA determinada por sus vibraciones, -el número de vibraciones por segundo-. "Hemos descubierto su primera característica o «dimensión», la altura que viene determinada por el número de vibraciones por segundo." (31)

Otra es el TIMBRE por el que podemos distinguir dos o más sonidos. "Este componente es el que nos permite distinguir entre dos o más sonidos, el agente (voz o instrumento) que los produce." (32)

La INTENSIDAD, determinada por la fuerza de vibración y su amplitud. Pero un sonido no se produce mientras no "entra en tiempo" (33) denominado DURACION como el cuarto componente.

... de la duración del sonido depende en gran parte el nacimiento del ritmo, elemento básico y esencial en el concepto de música. (34)

Existen diferentes gradaciones en vibración y duración, por esto sabemos que no todos los sonidos podemos captarlos con nuestro oídos; los perros, por ejemplo, tienen mayor amplitud de captación de las vibraciones, no así los humanos, que para poder captar el sonido "ha de tener una duración superior a una centésima de segundo". (35)

No podemos hablar de música en el sentido estricto hasta el instante en que el sonido que el hombre puede obtener por determinados medios está sometido a una ley, a unos principios o, si se quiere, a unas convenciones que le confieren sentido. Es preciso para ello, aglutinar el sonido disperso en el ambiente caótico en un pequeño cosmos en el que cada sonido cumple su misión, en función del conjunto sonoro en que está inmerso dotando a éste de significación. Diremos, por tanto, que música es el sonido organizado, dotado de una carga significativa. Desde luego, en el precedente esbozo de definición la «significación» puede ser, según los casos, captada solamente por un reducido núcleo de iniciados, y, por tanto, lo que para estos es música no lo será para otros. (36)

En cuanto a la telenovela, la música como código prosódico juega un papel importante.

Tomemos como ejemplo el atropello de Eddy, cuando el auto negro comienza su marcha para lograr el objetivo de atropellar a Eddy, la música cambia repentinamente, nos hace sentir tensión por el golpeteo especial de ritmo que eligieron, denota acción y provoca angustia.

Diferente a la escena de Pili en el restaurante, que es música de piano e instrumental, calmada, sensación de estar a

queto, de acuerdo al ambiente que se maneja en la escena. Romántico, con el lago y las lanchas con parejas, cumple la música su propósito ambiente de calma, música suave.

Aunado a los códigos prosódicos que hemos mencionado, está también el código prosódico del color. El color hace verter más realidad a las escenas, pues en nuestra realidad cotidiana las percepciones que tenemos para nuestro conocimiento son a color.

Desde que observamos la naturaleza esta provee los colores con los que estamos familiarizados. El color en las cosas denota además significados culturales específicos.

Todo significado posible asociado a un color tiene raíces inmersas en los procesos simbólicos y culturales en la historia de la humanidad, en su interacción y en el intento del hombre por dominar a la naturaleza. De hecho, estamos viviendo una manipulación del ambiente cromático en múltiples campos. Los colores se han convertido en siglos con un contenido específico y reconocible que el individuo ha llegado a manejar como un símbolo, en el sentido de que su significado se basa en un convenio que permite su reconocimiento.

Se podría decir que el fenómeno cromático es un elemento de primerísima importancia en el mundo sensible de los seres vivos, pues aparte de ser un medio de unificación natural con la vida cultural de los pueblos y es inherente a nuestra concepción del mundo. (37)

Pero es importante para nosotros destacar el significado del color en nuestra cultura, por ejemplo, las rosas rojas que un hombre regala a una mujer significan amor; por eso Pili en la escena del restaurante está con una rosa roja que tira al lago cuando Eddy no acude a la cita, lo que denota un significado de 'perdida' de amor. Igual podríamos decir que el color negro

lo asociamos con la muerte, pues la gente acude a los velorios vestida de color negro, pero también, el negro está relacionado con la elegancia por una parte y con la oscuridad por otra, pues la falta de luz es oscuridad, por esto, el auto en el que atropellan a Eddy es color negro. Mientras que el auto que Eddy maneja y estaciona es blanco, el color blanco es de la pureza, de la bondad, Eddy es el heroe bueno. Asimismo, la ambulancia es blanca con la cruz roja, la cruz roja significa ayuda, el rojo es sangre y la sangre roja es vida.

CODIGOS PROSOPICOS

- (1) Joan Corominas y José Pascual, op. cit., (V 2), p. 117
- (2) José Luis Martínez, op. cit., p. 172
- (3) Decio Pignatari, Información, Lenguaje, Comunicación, p. 17
- (4) Raymundo Mier, op. cit., p. 122
- (5) Ignacio M. de la Mota, op. cit., (Tomo 1), p. 143
- (6) Decio Pignatari, op. cit., p. 33
- (7) David N. Berlo, El Proceso de la Comunicación, Introducción a la Teoría y a la Práctica, p. 45
- (8) Ibidem, p. 45
- (9) Joan Corominas y José Pascual, op. cit., (V. 4), p. 163
- (10) Pelayo García y Ramón Gross, op. cit., p. 845
- (11) Ibidem-
- (12) Joan Corominas, y José Pascual, op. cit., (V. 5), p. 240
- (13) Mariano Cebrian Herreros, op. cit., p. 104
- (14) Ibidem, p. 105
- (15) Ibidem.
- (16) Joan Corominas, y J. A. Pascual, op. cit., (V. 4), p. 345
- (17) Cebrian Herreros, op. cit., p. 100
- (18) Ibidem.
- (19) Ibidem, p. 101
- (20) Ibidem, p. 102
- (21) Joan Corominas, y José Pascual, op. cit., (V. 5), p. 91
- (22) Mariano Cebrian Herreros, op. cit., p. 104

- (23) **Ibidem.**
- (24) **Joan Corominas. y José Pascual, op. cit., (V. 4), p. 194**
- (25) **Nicola Abbagnano. op. cit., p. 829**
- (26) **Ibidem. p. 830**
- (27) **Manuel Vals. Introducción a la Música, p. 26**
- (28) **Ibidem. p. 25-26**
- (29) **Ibidem. p. 27**
- (30) **Ibidem. p. 27-28**
- (31) **Ibidem. p. 17**
- (32) **Ibidem.**
- (33) **Ibidem. p. 18**
- (34) **Ibidem. p. 18**
- (35) **Ibidem.**
- (36) **Ibidem. p. 20**
- (37) **Revista Vuelo. p. 14**

CONCLUSIONES

En principio cuando se pensó en el tema de telenovelas para elaborar la tesis, nos enfrentamos con problemas, como la falta de información del tema, o la cantidad de cuestionamientos que surgen y nos conducen a múltiples dudas e hipótesis.

La realización de la presente tesis, también nos conduce a una confrontación y reafirmación con los conocimientos propios adquiridos a lo largo de los años de estudio y la obligación de obtener una disciplina en las horas dedicadas para la elaboración de un extenso trabajo, así como a un método de organización para la información que se obtiene a través de la investigación.

Implica además, elegir un método como herramienta que si en principio se dudó si sería o no adecuado, al final de la realización, el método elegido del estructuralismo como corriente teórica metodológica pasó a ser práctico, atinado y valioso.

Con el estructuralismo y la perspectiva semiótica, pudimos analizar, paso a paso, la red de relaciones inmersas en las telenovelas, así como el método de Greimas ayudo para descubrir a los actantes, y los valores implicados.

Valores culturales que inmersos en la ideología de la sociedad mexicana, se toman como aceptados los "buenos" y rechazados los considerados "malos" valores, que no son otros que los que nos enseñan a convivir en sociedad. Podrían ser a

manera de ejemplo, el no robar, no decir malas palabras, no matar, no hacer daño a personas o propiedad ajena, entre otros muchos.

Esto mismo, nos señala que el rol de héroe conlleva valores que se aceptan como buenos; el rol del villano aquellos valores que se rechazan y reconocen como malos.

En cuanto al suspenso es pues, el elemento que utilizan las telenovelas actuales, recurrente, el hilo conductor, que se ha usado no sólo en su antecesor inmediato que es la radionovela, sino desde el origen mismo de la novela: de hecho desde el legado de las tragedias griegas, el que seguirá en uso en las telenovelas que se lleguen a producir, pues no pierde lo actual y está cargado de emotividad.

Desde luego, en la novela por entregas innovada por Charles Dickens, el suspenso juega un papel importante en cuanto a su forma, queda inconclusa, así la telenovela copia la forma de la novela por entregas y en el medio de la televisión se convierte en serial, mismo que se nutre por el interés que el suspenso tiene implícito.

Mientras la telenovela exista, el suspenso está y estará presente, pues es el que permite remover el sentimiento y la emotividad del espectador: le da acción y expectación al género. El suspenso es el que logra dar ese interés y sobre todo mantenerlo desde los inicios de cualquier telenovela hasta que el serial concluye, el suspenso captura al espectador y lo mueve al jugar con sus emociones y

sentimientos.

Asimismo, el conflicto es otro de los elementos constantes en las telenovelas, los hechos conflictivos captan la atención del espectador por lo concerniente al futuro a lo que pasará en determinados momentos, que también podemos decir, forma parte del suspenso.

El conflicto reviste de ansiedad al espectador pues remueve esos sentimientos de miedo y esperanza. ¿Se salvará Eddy del atropello? ¿Como decirle a Pili que Eddy no llegó a la cita del restaurante porque está en el hospital entre la vida y la muerte?

Un malentendido entre Eddy y Pili, el sujeto y el objeto de deseo, hace sufrir a los protagonistas junto con los observadores; con el malentendido se logra el conflicto que se enmascara con antagonismos entre dos fuerzas opuestas, el bien y el mal en éste caso.

También, se logra la catarsis con el drama-reflejo de vida real presentado en las telenovelas. A nivel de la fantasía, el espectador es conducido a angustiarse, alegrarse y conmoverse en la línea emocional junto con los héroes y villanos de las telenovelas, en el seno mismo del hogar y sin peligro real alguno. Pero donde sí logran conmover al espectador hasta las lágrimas, o bien, hasta la alegría.

Donde se puede y se logra un 'llorar a gusto', un remover sentimientos de compasión que enmascara la autocompasión de manera que no se tiene que reflexionar sobre la vida real,

sólo el gozo del sufrimiento "por otros" y no por si mismo, que es el género del melodrama: Un sufrir a gusto, sin tener que pensar o dudar a nivel existencial, una forma de entretenimiento.

Otra de las constantes que localizamos en las telenovelas son los valores con sus respectivos opuestos que se manejan, a veces son tácitos otras implícitos, pero invariablemente un valor nos lleva a su valor opuesto al aplicar el método de Greimas, se confrontan los valores con los valores oponentes, se obtienen otros, que están presentes, tacitamente, un tanto ocultos, pero que podemos percibirlos con el método del "Cuadrado Semiótico", cuadrado que si lo analizamos es en realidad un exágono, pues son seis los valores que confrontamos, lo que entonces podríamos llamar "Exágono Semiótico", quede esto como propuesta para los interesados en futuras investigaciones en el campo de la semiótica.

Cabe afirmar que el objetivo primordial en la telenovela es el de entretener: no se manifiesta ni en su forma o diálogos, tampoco en el contenido en si, no hay preocupación filosófica, pero si expone, mantiene y propone una línea ética, además, principios morales aceptados en la sociedad, en la realidad mexicana, puesto que no sobrepasan los lineamientos de la moral, aun aquellos que dicta la iglesia católica en resumidas cuentas, estipulados en sus mandamientos; si un villano de telenovela llega a sobrepasar alguno de estos, verbigracia, matar a su oponente, el villano será castigado

ejemplarmente.

La telenovela forma parte de la programación televisiva y a su vez conforma la industria cultural y comercial. pues el género de telenovela es relevante por sus espacios vendidos a industrias privadas para comerciales por la aceptación del público.

Por tanto, las telenovelas mexicanas cuidan mucho no rebasar algunos conceptos, por ejemplo, hasta la fecha, en las telenovelas producidas en México no se ha visto una escena erótica fuerte o no apta para niños explícitamente hablando, si tomamos en cuenta que hoy en día todo es más abierto, más aceptado a nivel cultural, hay pues, más libertad de expresión en el seno de la sociedad mexicana.

Existe también otro estilo, del que podríamos mencionar a James Bond como tipo, Bond tiene derecho a matar y es héroe al mismo tiempo, pues mata pero a los villanos y dentro de lo establecido por la ley, transgrede en bienestar de la sociedad.

El viejo esquema de castigo al villano y recompensa al bueno, héroe, es otra de las constantes que se ubican en las telenovelas, el bueno es tan bueno que muchas veces rava en lo estúpido, pero al final queda con recompensa en felicidad.

Los finales son por lo general del "Happy End" que surgió a nivel del cine en Hollywood, es otra constante en telenovelas. Es decir, sus finales son conjuntivos, el sujeto-héroe que busca su objeto de deseo, lo obtiene, es la recompensa después

de todos los sinsabores que ha sufrido a través del drama, ¿se lo merece?

Aunque, sabemos que se han estilado los finales oblicuos, es decir, que se deja al espectador en libertad de imaginarse lo que quiera, pero esto, en realidad no ha gustado mucho a los espectadores.

La telenovela goza de buena producción y se engalana con el renombre de primeros actores, de los que han ganado a pulso ese distintivo por trabajo. Como también, debemos mencionar a los escritores de las telenovelas que asignan roles a sus personajes e idean la trama aunque a veces los directores encasillan a los actores con roles de malvados o buenos, villanos y héroes, esto opinan los directores que les ahorra tiempo en la filmación.

Además, la telenovela es un reflejo de la realidad. Los hechos son dramas de la vida real que se presentan en los diálogos que manejan, los podemos oír o ver en nuestro entorno, la diferencia está en los lapsos de tiempo.

Mientras que en la duración de 3 a 6 meses por lo general de una telenovela, ocurre de todo, son constantes en las telenovelas los enfermos, hospitales, accidentes, desmayos, muertes, crímenes, bodas, enamoramientos entre otros, en la vida real quizá se necesiten más de 50 años para vivir si no todos esos hechos, al menos algunos, o bien, escuchamos a amigos o familiares aisladamente, relatar cosas parecidas.

Por esto la catarsis es frecuente, en la vida real se

necesita de escapes de la realidad, y el malentendido es el factor con el que se puede experimentar y que mejor que en la fantasía el movimiento de sensaciones y sentimientos que el ser humano está ávido de vivir experiencias excitantes, que a nivel de la fantasía es posible experimentarlas sin ningún peligro real, todo esto lo da la telenovela sin rebasar el entretenimiento.

Hablemos ahora de la telenovela como producto mexicano, para el fin de entretenimiento, compite a nivel internacional con las series y seriales extranjeros de televisión, donde ha logrado hacer un buen papel.

Desde este punto de vista, la telenovela es un buen negocio, los comerciales de las mejores marcas de productos pagan para anunciarse durante la transmisión de la mismas, y, al mismo tiempo, podemos decir que se ha creado una fuente de trabajo para todos aquellos que colaboran en su producción.

Hoy, la televisión que había sido monopolizada se enfrenta a una competencia abierta, pues sus desacuerdos los podemos localizar en los mismos noticieros. Opinamos, que lejos de ser un problema entre dueños de las cadenas televisivas, esta competencia por el mercado, por el público en sí, es una confrontación sana, que dejará beneficios tanto en los que observamos la televisión como en los actores. Pues si antes tenían los actores que suplicar por un contrato en la televisión, ahora la competencia ofrece otra opción valdadera y real; lo mismo en la producción, tendrán que esforzarse por

mejorar.

También podríamos decir que la competencia entre las televisoras redundará en beneficios para opciones de producción de telenovelas y por tanto, se beneficia también a los que gustan del género, pues tendrán que mejorar la calidad y la variedad en las telenovelas.

Entre toda la programación de series, seriales, películas y programas culturales, las personas que gustan del género de telenovelas las eligen por todo lo que ofrecen, quedan luego capturados. Es importante señalar que las seleccionan por el mero hecho del entretenimiento, pues si quisieran ver historia o cultura para aprendizaje existen otros canales de televisión; al igual que otras personas prefieren las series, pero en el fondo, ambos buscan el entretenimiento y la catarsis.

Es por esto que opinamos que ha habido buenos intentos dentro del género de las telenovelas por rebasar el mero entretenimiento y lograr aportes educativos, nos referimos por ejemplo, a las telenovelas que de alguna forma narran hechos de la historia de México, con personajes que existieron como fue el caso del Vuelo del Águila, donde se narra la vida de Porfirio Díaz junto con otros personajes de la historia. Pero la aceptación que han tenido no ha sido notoria, pues baste decir que se han producido pocas en esta línea. Además que cabría cuestionar aquí los puntos históricos que tan acertados sean, pero esto quizá sería tema para futuras investigaciones.

Concluimos tambien, que la fuerza de la telenovela como mero entretenimiento, está en su objetivo funcional, el sólo entretener.

En cuanto a si dictan pautas de comportamiento las telenovelas, podemos mencionar que así como el cine a través de sus películas dicta pautas de comportamiento, al igual las series de televisión, las telenovelas como seriales también los manejan, pues la gente elige el estilo de protagonista que le gusta y luego adopta la moda del vestir o arreglo de la misma, como también parte de los gestos y/o palabras.

El gesto de los actores es un lenguaje exquisito, ya que sin muchos movimientos de manos o del cuerpo, a veces con una mirada fija logran transmitir y remover emociones en los espectadores. Además, con el gesto logran transmitir esas pautas de comportamiento, si a la gente le gusta lo copia.

En las telenovelas el gesto que realizan los actores es un tanto diferente que en el cine, como el gesto del actor de cine difiere mucho del gesto del actor de teatro.

Mientras que en el teatro el actor debe hablar fuerte y "exagerar" un tanto sus movimientos corporales, así como elevar el tono de voz para poder ser escuchado, en las telenovelas, no necesita elevar el tono de voz por los micrófonos que utilizan, los movimientos del cuerpo deben ser mínimos para lograr naturalidad y, las cámaras aquí juegan un papel importante, como la puntuación de imagen del director.

"Poner cara de nada" me comentó un buen amigo actor y

director de teatro, Jorge Sandoval, opino que su frase es acertada para el gesto facial en la telenovela.

Por su parte, el vestuario de los actores lo seleccionan de acuerdo al lugar, la ocasión y el personaje. Podemos citar como ejemplo, a Pili en el restaurante cuando espera a Eddy, ella viste un traje juvenil, rosa, elegante y sugestivo por el escote que además denota la época de otra década, su bolso y zapatos son blancos, el tono de lápiz labial es rosa igual que su vestido, y va más allá, pues la rosa con la que se acaricia la mejilla es rosa también, mientras que la rosa que arroja al lago con furia es roja, denota amor y cólera, berrinche contra Eddy cuando el no llega a la cita, ella piensa que no la quiere.

Así, que tanto el vestuario como los detalles-accesorios del escenario se cuidan mucho, hasta los códigos prosódicos están elegidos cuidadosamente, como los colores que hablan por sí mismos y denotan, conllevan más de un significado.

Por otra parte, el 'Star System' que contienen las telenovelas no va más allá del programa Siempre en Domingo, es un buen medio para que el actor adquiera popularidad rápidamente, y de ahí depende de las oportunidades de trabajo y el trabajo en sí que realice el actor; pero con el nacimiento de la nueva televisora esto tiende a cambiar por los niveles de competencia.

Si un actor desea popularidad rápida, la telenovela es ideal, como el caso de la joven actriz Adela Noriega, la que con la

telenovela de Quinceañera se dio a conocer de la noche a la mañana, como nos dijo Hüllier, pero después igual que se hacen famosas expeditamente pueden olvidarse rápido, pues no tienen la fuerza necesaria de una actriz experimentada que su fama no se ha hecho de la noche a la mañana; depende del actor aprovechar o no su popularidad.

En los antecedentes de las telenovelas se ha dado el caso de que si la telenovela tuvo gran aceptación, una vez concuida se lleva al teatro, un tanto como prolongación del tema de la telenovela, y más aún, con base a la popularidad adquirida durante la transmisión de la telenovela, lo que les asegura un éxito.

O bien, si la actriz es también cantante, se aprovecha para que cante el tema musical en la telenovela, y después lo exponen a la venta en 'compact disk', 'cassettes' o discos, que forman parte también del 'star system', y esto en el mejor de los casos, porque también dentro de algunas telenovelas, aquella actriz o actor cantante, lo usan dentro de la trama para que desfoque y luzca su canto, a su vez que promueven la venta de las canciones que lleguen a usar dentro de la telenovela.

Para finalizar este trabajo, podemos concluir que el objetivo general que planteamos se cumplió, pues analizamos la estructura narrativa, el contenido actancial y visual de la telenovela que se produce en México.

Asimismo, podemos decir que la hipótesis central que

planteamos en un principio fue acertada, pues la perspectiva semiótica nos dio los elementos necesarios para la investigación y que ésta arrojó como resultado el conocimiento de las constantes en la estructura de las telenovelas, y que estas cumplen solo con la función de entretenimiento para las que fueron creadas. No obstante, dentro de esta función de entretenimiento manifiestan y refuerzan valores acostumbrados en nuestra sociedad, como la moralidad, belleza, sacrificio, riqueza, amor entre otros, al tiempo que conducen antivalores usualmente satanizados por esta misma sociedad, como la pobreza, la fealdad, el odio etc.

BIBLIOGRAFIA

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de Filosofía*. Trad. Alberto N. Galletti, 2ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, 1206 pp.
- Allen, C. Robert, *Speaking of Soap Operas*, U.S.A. Ed. The University of North Carolina Press Chapel Hill and London, 1985, 245 pp.
- Aristofanes, *Las Once Comedias*, 13ª edición, México, Ed. Porrúa, (Sepan Cuantos 67), 1991, 367 pp.
- Aristoteles, *El Arte de la Retórica*, Trad. Ignacio Granero, Buenos Aires, Ed. Cymment Talleres Gráficos, 1966, 487 pp.
- Asimov, Issac, *Los Griegos, Una Gran Aventura*, Trad. Néstor A. Miguez, 5ª edición, México, Alianza Editorial Mexicana, (Historia Universal Asimov, 810), 1983, 319 pp.
- Ayala, Francisco, *El Escritor y el Cine*, Aguilar Ediciones, Madrid, 1988, 193 pp.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, Trad. Hector Schmucler, 5ª edición, México, Ed. Siglo Veintiuno Editores, 1985, 257 pp.
- Barthes, Roland, et al., *Análisis Estructural del Relato*, Trad. Beatriz Dorriots, 4ª edición, (La Red de Jonas), 4ª edición, México, Premia Editora, 1985, 223 pp.
- Bentley, Eric, *La Vida del Drama*, Trad. Albert Vanasco, México, Ed. Paidós Mexicana, 1972, 323 pp.
- Beristáin, Helena, *Gramática Estructural de la Lengua Española*, 2ª edición, México, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, 522 pp.
- Beristáin, Helena, et al., *Español Primer Grado, Segunda Parte*, 9ª edición, México, Editorial Limusa, 1983, (SEP), 265 pp.
- Beristáin, Helena, et al., *Español Segundo Grado, Primera Parte*, 6ª edición, México, Editorial Limusa, 1983, (SEP), 284 pp.
- Beristáin, Helena, et al., *Español Tercer Grado, Segunda Parte*, 5ª edición, México, Editorial Limusa, 1983, (SEP), 278 pp.
- Berlo, David K., *El Proceso de la Comunicación, Introducción a la Teoría y a la Práctica*, Trad. Silvina González Roura y Giovanna Winckler, 1ª edición, México, El Ateneo, 1969, 239 pp.

Blanco, Desiderio y Bueno, Raul. *Metodología del Análisis Semiótico*, 2ª edición, Perú. Ed. Universidad de Lima, 1983, 265 pp.

Burgelin, Olivier. *La Comunicación de Masas*. Trad. Alfonso Espinet Gou. España. Editions Planete y A.T.E., 1974, 229 pp.

Cebrian Herrero, Mariano. *Introducción al Lenguaje de la Televisión, Una Perspectiva Semiótica*. Madrid, Ediciones Pirámide, 1970, 308 pp.

Corominas, Joan y Pascual, José. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, V. Diccionarios 7, Madrid, Editorial Gredos, 1980.

Diccionario de Psicología. Trad. E. Imaz, A Alatorre y L. Alaminos, 16ª edición, México. Fondo de Cultura Económica, 1984, 383 pp.

Dickens, Charles. *Grandes Clásicos Charles Dickens, Obras Selectas*, Tomo III. Trad. José Mender Herrera, México, Ed. M. Aguilar Editor, 1991, 1125 pp.

DiMaggio, Madeline. *Escribir para Televisión, Cómo Elaborar Guiones y Promocionarlos en las Cadenas Públicas y Privadas*. Trad. Jordi García Sabaté, Barcelona, Ed. Paidós Iberica, 1992, (Paidós Comunicación 49), 344 pp.

Dumas, Alejandro. *Los Tres Mosqueteros*, 9ª edición, México, Editorial Porrúa, 1988, (Sepan Cuantos 73), 376 pp.

De la Mota, Ignacio M., *Diccionario de la Comunicación, Televisión, Publicidad, Prensa, Radio*, Tomo 19 y 20, Madrid, Editorial Paraninfo, 1988, 374 pp., y 367 pp.

De la Selva, Alma Rosa. *Radio e Ideología*, México, Ediciones El Caballito, 1962, 157 pp.

De los Reyes, Aurelio. *Los Orígenes del Cine en México 1896-1900*. México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1984, (Lecturas Mexicanas 81), 248 pp.

De Rojas, Fernando. *La Celestina*, 12ª edición, México, Ed. Porrúa, 1990, (Sepan Cuantos 88), 173 pp.

Defoe, Daniel. *Aventuras de Robinson Crusoe*, 6ª edición, México, Editorial Porrúa, 1985, (Sepan Cuantos 140), 158 pp.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. Andrés Bogiar, 7ª edición, España, Editorial Lumen, 1984, (Palabra en el Tiempo 39, Serie Ensayo), 433 pp.

Eco, Umberto. **La Estructura Ausente, Introducción a la Semiótica**, Trad. Francisco Serra Cantarelli, México, Editorial Lumen, 1968. (Palabra en el tiempo 76), 310 pp.

Eurípides. **Las Diecinueve Tragedias**, 16ª edición, México, Editorial Porrúa, 1989. (Sepan Cuantos 24), 533 pp.

Fernández Christlieb, Fatima. **Los Medios de Difusión Masiva en México**, 4ª edición, México, Ed. Juan Pablos Editor, 1985, 330 pp.

Freud, Sigmund. **Esquema del Psicoanálisis y Otros Escritos de Doctrina Psicoanalítica**, Trad. Luis López Ballesteros y de Torres y Ramon Rey Ardió, 5ª edición, Madrid, Alianza Editorial, 1985. (El Libro de Bolsillo 539), 356 pp.

Freud, Sigmund. **Psicología de las Masas y Análisis del Yo**, Trad. Luis López Ballesteros y de Torres, México, Editorial Istacchuatl, 1982, (Obras Completas IX de Sigmund Freud), 377 pp.

Fromm, Erich. **El Arte de Amar**, Trad. Noemi Rosenblatt, 4ª edición, Barcelona, Ediciones Paidós, 1982, 128 pp.

García Escudero, José María. **Vamos a Hablar de Cine**, España, Salvat Editores, 1970. (Biblioteca Básica Salvat 49), 161 pp.

García-Pelayo y Gross. **Pequeño Larousse Ilustrado**, Diccionario, Editores Larousse, Francia, Ediciones Larousse, 1977, 1663 pp.

Grimberg, Carl. **El Siglo XX, Las Grandes Guerras y la Conquista del Espacio**, Trad. E. Ortega y A. Gil Lasierra, México, Ediciones Daimon, Manuel Tamayo, 1983, (Historia Universal Daimon 12), 457 pp.

Geldard, Frank A. **Fundamentos de Psicología**, Trad. Luis Lara Tapia, 5ª edición, México, Editorial Trillas, 1975, (Biblioteca Técnica de Psicología), 496 pp.

González Treviño, Jorge E. **Televisión Teoría y Práctica**, México, Editorial Alhambra, 1987, 167 pp.

González Alonso, Carlos S. **El Guión**, México, Ed. Trillas, 1990, (Serie: Temas Básico, Área, Taller de Lectura y Redacción), 61 pp.

Hugo, Victor. **Los Miserables**, 11ª edición, México, Editorial Porrúa, 1989. (Sepan Cuantos 77), 935 pp.

Knapp, Mark L., *La Comunicación No Verbal, El Cuerpo y el Entorno*, Trad. Marco Aurelio Galmarini, 3ª edición, Barcelona, Ediciones Paidós, 1988, (Paidós Comunicación 1), 373 pp.

Lewis, Colby, *Tecnia del Director de T.V.*, Trad. Agustín Barceña, 2ª edición, México, Ed. Pax-México, 1973, 272 pp.

López Reyes, Amalia y Lozano Fuentes, José Manuel, *Historia Universal*, 10ª edición, México, Ed. Compañía Editorial Continental, 1977, 378 pp.

Lozano Fuentes, José Manuel, et al., *Literatura Española y Mexicana*, México, Ed. Compañía Editorial Continental, 1973, 478 pp.

Marañón, Gregorio, *Psicología del Gesto*, Habana, Ed. Cultural, 1937, 86 pp.

Mejía Barquera, Fernando, et al., *Televisa el Quinto Poder*, 2ª edición, México, Ed. Claves Latinoamericanas, 1985, 237 pp.

Mier, Raymundo, *Introducción al Análisis de Textos*, México, Ed. Terra Nova Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1984, 135 pp.

Monsiváis, Carlos, *A Ustedes Les Consta*, Antología de la Crónica en México, 2ª edición, México, Ediciones Era, 1981, 366 pp.

Pignatari, Decio, *Información, Lenguaje, Comunicación*, Trad. Basilio Losada Castro, 2ª edición, Colección Punto y Línea, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, 98 pp.

Prieto Castillo, Daniel, *Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa*, 2ª edición, México, Editorial Premia, 1986, (La Red de Jonás), 181 pp.

Prieto Castillo, Daniel, *La fieta del Lenguaje*, México, Ed. Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, 1986, (Colección Ensayos), 246 pp.

Prieto Castillo, Daniel, *Retórica y Manipulación Masiva*, México, Editorial Edicol, 1979, (Colección Comunicación), 187 pp.

Ramírez, Gabriel, *El Cine de Griffith*, México, Ediciones Era, 1972, (Cine Club Era), 294 pp.

Rouverol, Jean, *Writing for the Soap Operas*, U.S.A., Ed. Writer's Digest Books, 1984, 220 pp.

Sofocles, *Las Siete Tragedias*, 1ª edición, México, Ed. Porrúa, 1991, (Sepan Cuantos 14), 222 pp.

Torri, Julio, *La Literatura Española*, 5ª edición, México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1978, (Breviarios 56), 425 pp.

Verne, Julio, *De la Tierra a la Luna, Alrededor de la Luna*, 8ª edición, México, Editorial Porrúa, 1988, (Sepan Cuantos 111), 207 pp.

Verne, Julio, *La Isla Misteriosa*, 7ª edición, México, Editorial Porrúa, 1990, (Sepan Cuantos 123), 346 pp.

Wagner Fernando, *Teoría y Técnica Teatral*, 2ª edición, México, Editores Mexicanos Unidos, 1990, 373 pp.

Walker, Alexander, *El Estrellato, El Fenómeno de Hollywood*, Trad. Carlos Rodríguez Sanz y Esther Frost, Barcelona, Ed. Anagrama, 1970, 460 pp.

Weideli, Walter, *Bertolt Brecht*, Trad. José Fernández Valencia, 3ª edición, México, ed. Fondo de Cultura Económica, 1985, (Breviarios 209) 175 pp.

Zuzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2ª edición, Madrid, Ed. Cátedra Universidad del País Vasco, 1992, (Colección Signo e Imagen 15), 260 pp.

HEMEROGRAFIA

Notitas Musicales. "Verónica Castro Paralizó Rusia. Leopoldo Guerrero, quincenal, México, 15 de octubre de 1992.

Revista Diógenes. "Semiología de la telenovela", Mónica Rector y Ramos Trinta, Aluizo.

Revista Vuelo. Mexicana de Aviación. "El Color", año 1, número 9, mensual, octubre de 1994.

APUNTES

Barrera, Joao. Curso de Capacitación, Producción y Realización Radiofónica. México, Instituto Mexicano de la Radio, Secretaría de Gobernación, 198a, 19 pp.

OTRAS FUENTES

Entrevista. Dr. Francisco Morales Caballero, Psicólogo, México, 23 de abril de 1993.

Entrevista. Geraldo Mullier, Director de Teatro y Televisión, México, 11 de octubre de 1991.

Entrevista. Alma Muriel, Actriz, México, 11 de octubre de 1991.

FILMOGRAFIA

Programa. ¿Y Usted Qué Opina?, Nino Canón, "Telenovelas", México, Televisa, Canal 2 de televisión, 24 de julio de 1992.