

61
2ej.



"Para una tipología de los villanos telenoveleros en México. Estudio de tres casos: *Teresa* (Televisa, 1989); *Cadenas de amargura* (Televisa, 1991) y *A flor de piel* (TV Azteca, 1994)."

T E S I S



Que presenta **MARIO VILLANUEVA SOLÓRIO**
para optar al título de
LICENCIADO EN PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA

México, 1997

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

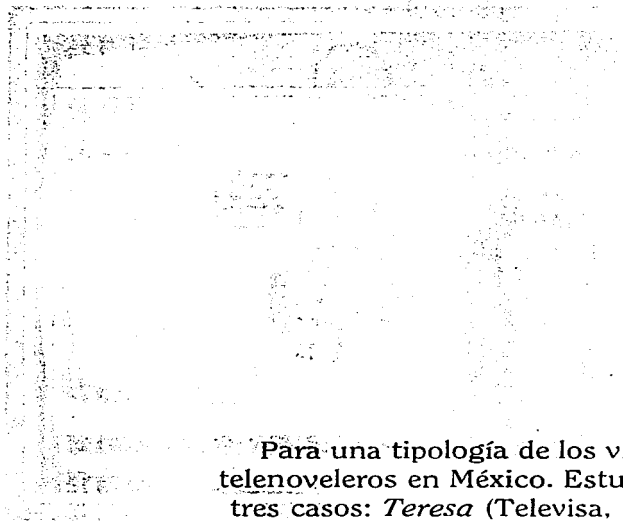


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



**Para una tipología de los villanos
telenoveleros en México. Estudio de
tres casos: *Teresa* (Televisa, 1989);
Cadenas de amargura (Televisa,
1991) y *A flor de piel* (TV Azteca).**

ÍNDICE

Introducción	4
1. El melodrama televisivo	7
1.1 Subgénero melodramático	9
1.2 Inicio de la telenovela en América	15
1.3 La telenovela mexicana	22
1.3.1 El teleteatro, televiteatro o el teatro de la televisión	23
1.3.2 Breve recuento histórico de la televisión mexicana, hasta la producción de la primera telenovela en 1957	29
1.3.3 <i>Senda prohibida</i> : la senda de una nueva industria	33
2. El villano de las telenovelas	43
2.1 El binomio protagonista-antagonista	45
2.2 Caracterización del villano	57
3. Análisis y clasificación	71
3.1 Determinación de la muestra: <i>Teresa, Cadenas de amargura</i> y, <i>A flor de piel</i>	72
3.2 Análisis de la muestra	76
3.3 Propuesta tipológica	93
Conclusiones	99
Bibliografía	104
Hemerografía	109
Videografía	111
Apéndice	117

INTRODUCCIÓN

En la televisión mexicana uno de los programas que tiene más éxito de audiencia es el de telenovelas.

Si bien es cierto que existen textos, ensayos y escritos periodísticos, tanto en México como en el extranjero (España, Brasil, Italia, etc.), que hacen referencia a los efectos sociales de las telenovelas sobre el público asiduo, o bien respecto a sus formas de producción, pocos o nulos han sido los que tratan de los personajes telenovelescos.

Como todo género narrativo, las telenovelas ofrecen la misma división jerárquica de los personajes que aprendemos de la literatura: principales, secundarios, incidentales. De todos ellos el que mayor importancia tiene es el principal protagonista. Pero, el antagonista, llamado villano, constituye el elemento que da sentido y coherencia a muchas de las acciones que se desarrollan, y es nuclear su acción junto con la del protagonista a lo largo de la historia. A pesar de esto, ha sido casi ignorado por los estudiosos de la televisión.

A partir de la situación antes mencionada, el propósito de la presente investigación es analizar -en tres telenovelas muestra- diferentes tipos de villanos considerando su perfil comunicativo, físico y, psicológico. Una vez realizado el análisis se propone una aproximación tipológica de estos importantes personajes telenovelescos.

Para el presente estudio partimos de la consciencia de que los villanos de las telenovelas mantienen una estrecha relación con el desarrollo dramático de las historias, y dada la importancia de los representantes del mal -en ocasiones superior a la de los buenos- se ha intentado entrar al mundo de los villanos, quedándose no sólo en la dermis o apariencia de los personajes y las circunstancias aisladas que provocan sus villanías, sino analizar las características intrínsecas entre el relato mismo de la telenovela y el papel narrativo del personaje que hace avanzar o modificar la historia telenovelerá.

Asimismo proponer una tipificación que responda a las características propias de toda estructura dramática: ya sean éstas psicológicas, circunstanciales -es decir todos los motivos narrativos que le llevan al personaje a actuar de cierta manera en relación a un hecho específico- o comunicativo, al desarrollo de la historia, considerando la importancia narrativa que estos personajes generan en torno al objeto de búsqueda.

Este análisis de los personajes antagonísticos se realiza con base a la determinación de todos aquellos elementos comunicativos, físicos y psicológicos, que en conjunto, posibilitan la clasificación de sus principales características narrativas del personaje, con la finalidad de ubicar y detectar los tipos de villanos que aparecen en las telenovelas mexicanas.

Para estudiar los personajes seleccionados en la presente investigación, se requiere conocer no sólo el contexto en que se desarrolla la telenovela en México, sus características de incorporación como oferta televisiva de consumo general, sino la manera en que se inscribe y modifica este género narrativo a través del tiempo.

Es por ello, que en primera instancia, se presentará, de manera general, el panorama del melodrama, principal fuente de inspiración de las telenovelas; el arribo de los teledramas a América inscrito al marco histórico que vio nacer y crecer a la televisión preparándolo para el surgimiento de los teledramas en México; los teleteatros, antesala de las telenovelas mexicanas; la primera y el desarrollo del género en nuestro país; para arribar finalmente al personaje villano.

Lo anterior nos ayuda para sustentar, explicar y presentar el análisis y clasificación de los tres casos estudiados, así como la propuesta tipológica en la que se refleja nuestra visión respecto a las características de los villanos telenoveleros y su ubicación dentro de esta clasificación.

Finalmente, un estudio de las características de personajes telenoveleros -como lo es éste-, o el desarrollo comunicativo del género telemelodramático, siempre deja libre la posibilidad de criticar, corregir, ampliar, e incluso innovar en lo investigado respecto de este fenómeno de la caja de McLuhan.

1. EL MELODRAMA TELEVISIVO

Así como la industria televisiva tuvo su base en los grupos económicos que conformaron la radiofónica, la telenovela -tal vez en sentido menos directamente- sus bases en la audiencia "cursi" y lacrimógena de la radionovela.

Si bien es cierto que desde sus inicios la radiodifusión dejó ver claramente su carácter comercial cuando las emisoras privadas propusieron que de las diecinueve a las veintidós horas no se transmitirían mensajes ni de servicio público ni gubernamentales, sino solamente comerciales, la fundación de la XEW en 1930 marcó los lineamientos estructurales y de formato de las programaciones y contenidos de la industria radiofónica nacional: de entretenimiento.

Este carácter mercantil que se experimentaba en la circulación de mensajes comunicativos en los distintos medios informativos que bien se pueden ilustrar con el caso, por un lado de la XEW que detrás de ella se encontraba la NBC (división radiofónica de la RCA); y por otro, la XEQ que era respaldada por la CBS, nos pone de manifiesto la dirección que los medios de comunicación estaban tomando, apartando del cuadrante los incipientes intentos culturales de emisoras como Radio Educación y posteriormente Radio Universidad.

Las cabinas de las radiodifusoras se llenaron, entonces, de música, programas de concursos y radionovelas. Se hicieron parte de la "familia mexicana"

programas como *Carlos la Croix*, *El monje loco*, *Cárcel de mujeres*: personajes de la talla del Dr. IQ, el panzón Panseco, Tres patines, y nombres de personalidades en el medio, como el de Ramón Vélez entre otros.

Las reacciones que producían los radiodramas transmitidos, eran diversas. Ya encontramos quienes vivían en la incertidumbre por saber lo que sucedería en el siguiente capítulo; o los que llevaban al ámbito cotidiano las tramas de las radiohistorias, sin distinguir sexo, filiación política o nivel socioeconómico, circunscritos homológamente sus gustos por el mismo interés del melodrama.

Podemos establecer una relación entre radio y telenovelas: lo melodramático. Sin embargo, cabe decir que las radionovelas no son el antecedente inmediato de las telenovelas, ya que las primeras debían las capitulaciones de sus historias, no a las ganas por cultivar una tradición como la del folletín o la novela por entregas, sino al valor que adquiere el tiempo *al aire* en la radio, esto es, lapsos muy prolongados de interlocución causa cansancio y aburrimiento en el escucha, además de alejarlo, y debido a la necesidad de promover los productos de los patrocinadores que compran los espacios radiales de las emisoras, fue que se fragmentaron (y fragmentan) las emisiones.

En tanto que, la telenovela para captar mayor número de televidentes y acaparar "totalmente" su atención, recurre a las estructuras narrativas y melodramáticas de la novela por entregas y la folletinesca, en donde se buscaba colocar un nudo o clímax al final de cada entrega (capítulo) para provocarle al público el deseo y la curiosidad por seguir línea a línea (minuto a minuto) la historia sin querer "soltarla".

En suma, los dos -radio y telenovela- están unidos no solamente por los aspectos comerciales de su transmisión, sino por un sustancial antecedente narrativo que envuelve las historias: el melodrama. Aún cuando no se puede considerar sólo este concepto símil para ambos casos, ya que los propios lenguajes de la radio y la televisión son los que les dan características específicas de apropiación entre sus seguidores.

1.1 SUBGÉNERO MELODRAMÁTICO

Los griegos relacionaban el melodrama con las representaciones teatrales que eran acompañadas de música, la cual hacía resaltar la expresión del texto; sin embargo este carácter escénico no sólo distinguía al melodrama de las demás expresiones escénicas o artísticas griegas, sino que el proceso narrativo que inscribía un objeto de búsqueda, el conflicto para alcanzarlo -con sus respectivos obstáculos- y la definición de caracteres de los personajes dependiendo su posición dentro del melodrama fue lo que poco a poco le diera una importancia relevante entre los griegos.

Ya encontramos, en otro momento, que el tema del melodrama es abordado con un carácter narrativo importante dentro de las manifestaciones artísticas: así por ejemplo, con el propósito de retomar los valores culturales del clasicismo helénico, el melodrama surge dentro del renacimiento italiano en

Florencia, a finales del siglo XVI. Y según coinciden algunos autores que han documentado este periodo, al parecer nació en el seno de un círculo cultural integrado por poetas, músicos y cantores, en la Camerata Florentina del conde Giovanni de Bardi.¹

Sin embargo el término melodrama tuvo un significado hasta el siglo XVII, referido a los dramas enteramente cantados, aún cuando en Francia no fue sino hasta el siglo XVIII que apareció el término durante la querrela entre músicos franceses e italianos.

Entonces, el melodrama era un performance poético, literario y musical, basado en la expresión de sentimientos individuales, a diferencia de los dramas litúrgicos que también eran cantados, pero de índole religiosa.

Pero, a fines del siglo XVII el desarrollo del género se ve irrumpido por una disposición gubernamental que prohibía, tanto en Inglaterra como en Francia, la existencia de teatros populares en las ciudades, argumentando que tal disposición tenía como último fin el de combatir el aborto. Por lo que, lo único que le era permisible al pueblo -a manera de diversión- fueron las representaciones sin diálogos, incluso ni cantados, bajo el pretexto de que no se corrompiera al verdadero teatro.

Dicha disposición fue levantada en Francia hasta el año de 1806, a través de un decreto que autorizaba en París la utilización y puesta en escena de espectáculos populares pero limitando éstos a sólo tres.

Ya para 1790 se le considera melodrama a las representaciones teatrales de carácter popular que recogía los relatos que vienen de la literatura oral, con formas y modos de representación heredados de las carpas y ferias populares. ²

Por esa época, el melodrama tenía gran audiencia entre los espectadores de las clases más populares, incluso la burguesía llegó a aceptar al nuevo género, debido a que moderaba y frenaba las costumbres sembradas por el teatro de la Revolución; además, por el culto y la relevancia que otorgaba a la familia, el sentido de la propiedad y los valores tradicionales. "y en definitiva porque proponía una creación estética que ajustaba sus formas a reglas muy precisas". ³

En aquellos años, también, el melodrama como forma suprema del estilo poético, a través de un argumento sentimental con acciones agitadas y violentas, de tipos convencionales y triunfo final de la virtud sobre la maldad, dibujaba una imagen de la historia de Francia donde siempre triunfaban los grandes capitanes, y en la que se intentaba recuperar la fortaleza de las instituciones sociales, morales y religiosas. Inclusive, se trataba de mostrar a la sociedad con magnas virtudes civiles, marciales y familiares, y en donde eran aceptadas todas las ideologías en una tentativa de reconstrucción nacional.

Con ese porte de *espectáculo total*, el melodrama establece una cierta complicidad con el público, con ese público "que puede ya mirarse de cuerpo entero y que lo que busca en la escena no son palabras sino acciones y grandes pasiones". ⁴

Sobre el melodrama, la Real Academia de la Lengua Española lo califica como una especie de drama, de acción ordinariamente complicada y jocosidad, y cuyo principal objeto es despertar en el auditorio cierto linaje de vulgar curiosidad y emoción.

La forma de percibir al melodrama entre los diferentes grupos sociales y culturales de esa época fue diversa, encontramos así por un lado al público consumidor del melodrama quienes aceptaban de manera gustosamente la propuesta narrativa. Mientras que los críticos e historiadores literarios externaban su desprecio sin menoscabo de ironía condescendiente y burla sistemática. Por lo que el propio término presenta ambigüedades en su uso social y conceptual.

Con el paso del tiempo, el melodrama -nueva forma de entretenimiento- pasó a manos, casi exclusivamente, de las capas económicamente pudientes de la sociedad. Con lo que adquirió el calificativo de *género culto*.

Con ello, la fisonomía del melodrama tuvo un cambio drástico, volvió al espectáculo melodramático en uno que empleó mejores y más vistosas escenografías con sorprendentes efectos especiales.

Asimismo, el melodrama dejó a un lado el formato del monólogo en 1775, para dar paso a la escena lírica en un acto con frecuentes descansos que aliviaban la labor del actor, y en donde se alternaban frases musicales subrayadas por una pantomima expresiva. Lo que permitió un aumento en el número de personajes, la introducción de un ballet, además de adoptar la característica de desarrollarse, casi siempre, en ambientes exóticos.

Al parecer a través de su historia, el melodrama ha sido influenciado por distintas obras y otros géneros. Por un lado, la historia de la literatura habla del melodrama como un debilitamiento de la tragedia. Por otro, el melodrama parece más próximo en algunos aspectos a las teorías del drama burgués que a las obras mismas.

Actualmente, los pensadores modernos como Roman Gubern hablan del melodrama como producto de la suma de tres géneros antiguos, la Comédie larmoyante, la novela negra y, la pantomima.

Así, de la comedia lacrimógena retoma aquel sentido moral y conservador que sólo permite pasiones suaves, precavidas de no exagerar los caracteres en la exaltación de la virtud recompensada.

Por su parte, la novela negra dotó de sensibilidad exacerbada, lugares exóticos, atmósferas pintorescas y libertad de imaginación en los autores, lo cual permitía nuevas y más vistosas representaciones teatrales.

Es decir, la novela negra proporcionó al melodrama fenómenos insólitos, lugares maravillosos y situaciones efectistas narradas.

Y, las pantomimas tradicionales incluyen en el melodrama "la tipificación simplificadora de los personajes, la puesta en escena movida y bien resuelta, con predominio del juego mimado, el uso de la temática obsesiva de la persecución y el reconocimiento"⁵, así como los textos explicativos que sustitúan las insuficiencias y limitaciones propias del género.

Dice Jean-Marie Thomasseau, en *El melodrama*, que “los melodramaturgos supieron recuperar en beneficio propio esta nivelación y uniformidad de los géneros, reorganizándolos según un ritual de reglas precisas de las técnicas ya conocidas”⁶.

Allardyce Nicoll agrega una división, coincide Sánchez Luna en su tesis “*Sintaxis de la imagen del villano en la telenovela mexicana*”, que consta de tres categorías sobre el melodrama según su evolución cronológica: romántico, sobrenatural y doméstico. Esta última, se supone, como equilibrio entre los excesos de las dos anteriores.

Retomando los pensamientos de Martín Barbero sobre la estructura dramática del melodrama, en el artículo ya citado, ésta tiene como hilo conductor cuatro sentimientos básicos: miedo, entusiasmo, lástima y risa, que están en estrecha relación con cuatro tipos de situaciones que son a su vez sensaciones: terribles, excitantes, tiernas y burlescas, y que en su conjunto son representadas o *vividas* por cuatro personajes: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo. Por tanto, todos los elementos anteriores en conjunto constituyen la mezcla de cuatro géneros: la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia. En suma, dicha estructura nos revela que el melodrama no es sino pura intensidad y complejidad.⁷

Finalmente, Nodier asegura que el melodrama tiene su nacimiento en *Coelina*, ya que si consideramos el éxito de la puesta en escena, que constó de 387 funciones en París y 1989 en provincia -elevadas cifras para la época-, la aceptación por parte de la crítica y, por su puesto, el entusiasmo del público, *Coelina ou l'enfant du mystère*, de 1800, de Pixérécourt, podemos considerarla como la primera obra de verdadero melodrama.⁸

Coelina, además de presentar algunas innovaciones, organizaba de manera extraordinaria y original los elementos, ya explotados y reconocidos característicos del género.

1.2 INICIO DE LA TELENOVELA EN AMÉRICA

El melodrama televisivo fue delineado, primero, en las radionovelas llamadas soaps* en los Estados Unidos pues sus principales patrocinadores eran las compañías fabricantes de jabones y detergentes a principios de los años treinta, cuando por la necesidad de estandarizar los tiempos *al aire*, se ven obligados a segmentar las historias para poder incluir los comerciales que publicitaban sus productores.

Paulatinamente, la división del melodrama norteamericano en segmentos y sus rígidas fórmulas de tiempo, fueron creando un código muy particular al cual se acostumbró el gusto del público.

**Por ser bastante conocida esta denominación, ya no aparecerá subrayada a partir de la presente mención.*

Por todo esto, Tomás López-Pumarejo, en *Aproximación a la telenovela*, afirma que el soap estadounidense, y en general las telenovelas, constituyen una gran parte del flujo televisivo al cual califica como una *uniformidad fragmentada*. En esta uniformidad, confluyen los distintos aspectos de las recurrentes imágenes de lo publicitario y lo mercantilista de un mensaje que vende un tipo de familiar way of life.

Una vez que los soaps se consolidaron en el gusto de los radioescuchas norteamericanos, se “aventuraron” los productores a trasladar las historias exitosas de la radio al medio electrónico audiovisual. Surgen así los soap-operas, que no son otra cosa que radionovelas en televisión.

El calificativo de soap-opera se usó de manera peyorativa, pues se decía que era una degradación del romántico género músico-melodramático.

El autor citado nos dice más adelante que debido a que el soap era la versión televisiva de la radionovela, se podía prever totalmente que ésta sería menester de la oficina de marketing de sus propios patrocinadores pues estaba dirigido al ama de casa, como escaparate de artículos para el hogar y comestibles.

A lo largo del tiempo, se ha intentado especializar al género, creando subgéneros del soap a través de variaciones sui generis: religiosos (para cristianos); para audiencia adolescente; de porno blando; para sordomudos y, últimamente con la liberación de los sexos, hasta para la comunidad gay.

Con lo anterior, queda demostrado que el soap-telenovela es el género más proliferaante de la televisión y el que ha dado la pauta para monolitizar el discurso televisivo.

La importancia del soap como ingrediente en la telenovela ha sido un elemento de estudio a nivel mercantil, según algunos registros se dice que a principios de los años treinta, en Estados Unidos, por ejemplo, se llegó a transmitir más de cien mil horas del soap en medios como radio y televisión.⁹

Un ejemplo claro del éxito del soap en el país vecino del norte, es *The guiding light*, el relato más largo que registra la historia, el cual prevealecía hasta 1987, habiendo comenzado en 1937 en radio y que se *telenovelizó* a partir de 1952. Desde sus inicios hasta 1987, se transmitía cinco días a la semana, con un promedio de 260 horas al aire al año. Junto con sus actores, toda una generación de televidentes ha envejecido ante sus televisores y, visto surgir protagonistas de un soap-opera que ha tenido las metamorfosis exigidas por el mercado.

Se estima que desde su aparición, el soap acumuló una audiencia, en creciente aumento, de 50 millones de personas en las emisiones matutinas, esto es, en los horarios de menor audiencia; de esos receptores dos terceras partes corresponden a mujeres. Este público, en dólares, representó un ingreso de 900 millones anuales repartidos entre tres cadenas televisoras estadounidenses de carácter comercial.

En 1972, la UNESCO reveló que Estados Unidos exportaba de cien a doscientas mil horas/programa entre series y documentales. De ése total, América Latina consumía un 60 o 70 por ciento de la programación de los canales televisivos

estadounidenses. Estas elevadas cifras tienen razón de ser. Pues, hasta 1960 "no existía prácticamente competencia de otros distribuidores extranjeros en el mercado internacional".¹⁰

Soaps nocturnos, pertenecientes al horario en el que se haya el público más cautivo, como *Dallas*, *Dinastía* y *Falcon Crest*, traspasaron sus fronteras con un éxito imprevisto: *Dallas* por ejemplo, se transmitía hasta 1987 en más de 91 países y *Dinastía* en más de 62.

Es tal el carácter comercial del soap que, su producción tiene que ver directamente con los intereses de una empresa: responde a la manufacturación en serie de ese tipo de programas (como una fábrica de jabón donde salen constantemente idénticas pastillas unas tras otras). Por lo que, desde sus orígenes, la industria que los crea, se encuentra bajo las leyes capitalistas de la oferta y la demanda...

Así, el soap como producto es consecuencia de todo un proceso industrial, donde cada parte componente del mismo es imprescindible: guionistas, actores, tramoyistas -inclusive-, todos son tan importantes como cualquier otro de ellos.

Al hacer una revisión, algunos autores coinciden con que la telenovela presenta en su producción factores que bien pueden ser analizados de la siguiente manera:

- 1) Alguien propone la idea general de la trama. Para su eficacia puesta en escena, el curso de la historia es conocido por todos.

2) Se graban varios capítulos por adelantado, para formar un stock y así evitar cualquier premura en el momento en que se dé inicio a la transmisión del soap.

3) Los capítulos, comúnmente, tienen una duración de treinta minutos, pero algunas producciones optan por el doble de tiempo (esto es según el prestigio y calidad del elenco y el productor).

4) El soap-telenovela usa distintos escenarios para su desarrollo; por lo que, es práctico -se economizan recursos- construir una escenografía y grabar de un tirón las escenas que la tengan como marco.

5) Durante la preparación de los primeros capítulos, la grabación de éstos se llega a prolongar, lo que provoca largas jornadas de trabajo intenso.

6) La preparación de los actores para desarrollar sus personajes en ocasiones es nula, puesto que en el soap se abusa del uso del llamado apuntador, quien dirige y dice los parlamentos así como los movimientos que el actor debe de repetir dentro del escenario.

Y, 7) Al inicio de la telenovela en televisión, ya se tiene listo (editados y post-producidos) un número considerable de capítulos.

Cabe señalar que, la historia está permanentemente en riesgo de cambiar su curso argumental como el destino de los personajes, ya que el televidente puede,

mediante encuestas, cartas u otro medio, decidir que sucederá con el tema del soap. Esto obliga al género a conservar un cierto carácter de improvisación.

Por otra parte, el soap-opera puede parecer efímero, inverosímil, banal, simple, incluso sin razón ni lógica, superfluo. Sin embargo, se puede hacer de él una lectura lineal y episódica, apelando a una lógica de oposiciones -como tradicionalmente ve el hombre al mundo: Dios-Diablo, blanco-negro, cielo-infierno, etc.-, entre el bien y el mal que resultan, melodramáticamente, de códigos ideológicos asumidos como universales.¹¹

En general, las estructuras narrativas de las series o seriales televisivos se construyen bajo la lógica social de las relaciones, culturalmente tipificados en el patriarcalismo como orden a mantenerse principalmente vía la mujer. Seguida de las acciones que desenvuelven la trama, es decir que se inclina a disponer el acontecer en orden-desorden-orden; lógica que busca seguir un desarrollo narrativo lineal y de fácil atención para el público consumidor.

Al respecto, Kerta Herzog, especialista en el tema, afirmaba en un estudio que realizó a principios de los años cuarenta que la televisión así como el soap funcionaban como espejo de la realidad; los soaps, decía, "proporcionan liberación emocional al público, escape momentáneo de los problemas cotidianos; además, tratan de aconsejar al público sobre cómo enfrentar la vida diaria".¹²

Así, por ejemplo, vemos en *Dallas*, *Dinastía*, *Falcon Crest*, y más recientemente, *La vida sigue su curso*, *Los años maravillosos*, o *Hermanas*, que los protagonistas son madres profesionistas cabezas de familia; divorciados autosuficientes; estudiantes; niños down; hijos muy jóvenes independientes y,

algunos hasta seropositivos; homosexuales y concubinos. Empero, la familia patriarcal persiste como parámetro sacro. El chiste de todas estas series es precisamente el no encajar dentro del parámetro, para que al final termine por ceder.

Hay obras que describen el prototipo clásico del soap-opera de Estados Unidos, y lo clasifican de la siguiente manera:

- a) se trata de un tipo de narración abierta que no tiene fin.
- b) hablamos de que el protagonista representa una comunidad cambiante. Pues, la narrativa misma es más importante que los personajes.
- c) la compañía que lo produce la salvaguarda en su totalidad, generalmente se trata de empresas multinacionales fabricantes de detergentes y comestibles.
- d) y, los soaps tienen sus emisiones por la mañana o en la tarde, o bien, dentro de los horarios de menor audiencia, específicamente donde podemos localizar auditorios femeninos (18 a 49 años).

1.3 LA TELENVELA MEXICANA

La telenovela que se produce actualmente es el resultado de la intención que tuvieron los fundadores de la industria de la televisión en México para introducir un espectáculo que captara la atención del público, que lo entretuviera y le transmitiera valores morales como la unión familiar, el matrimonio y algunos otros que en aquéllos años -la década de los cincuenta- aparentemente se perdían.

Asimismo, la telenovela mexicana fue la fórmula ideal para recuperar las inversiones hechas por los concesionarios de la televisión en nuestro país, que convencidos de que el entretenimiento era el camino correcto para lograr su propósito, después de conocer la experiencia observada en el país vecino del norte, echaron en marcha diferentes proyectos televisivos de carácter comercial para cubrir la programación de las televisoras.

Además, una vez que habían obtenido éxito con sus radiodifusoras años atrás, quisieron continuar con las mismas estructuras que ahí habían puesto a prueba con estupendos resultados y magníficas ganancias.

A continuación presentamos una breve crónica de lo que fue la televisión mexicana y de lo que experimentó hasta encontrar un formato de divertimento efectivo y redituable, como lo fue y sigue siendo el género del melodrama televisivo.

1.3.1 El teleteatro, televiteatro o el teatro de la televisión

En Londres, Inglaterra, el 15 de agosto de 1937, vio la luz por vez primera una pieza de teatro transmitida por televisión.

Trece años más tarde, en México, se gesta el principio del entonces llamado "Teatro por televisión", que a su vez fuera el primero en Latinoamérica.

Este "Teatro por televisión" no era más que la representación ante las cámaras televisivas de una obra teatral, la cual se hizo popular entre los jóvenes y entusiastas actores, que ni tardos ni perezosos se agruparon en compañías o cuadros de aficionados llamados experimentales.¹³

En México, Armando de María y Campos, crítico teatral reconocido entre los medios de información de la época, bautizó con el nombre primero de "televiteatros" y, más tarde, llamó "teleteatro" a la representación escénica que se hacía en televisión haciendo popular y común dichos términos e iniciando así, lo que se convertiría en una cultura de la televisión.

Desde el principio los empresarios de la naciente industria de la televisión siempre vieron en ella una veta comercial con muchas, e indudables, posibilidades de éxito para el futuro. De ahí que lo que se transmitiera por televisión fuera inminentemente comercial, y por ende de entretenimiento.

Por eso, no es extraño que la programación de los canales de televisión se conformaran por eventos deportivos -luchas, fútbol, corridas de toros, o beisbol-, programas musicales y noticieros, que complementaban los horarios, además del teatro, más o menos escénico.

Los elencos y grupos de producción que integraban y daban vida a los teleteatros se formaban por los llamados experimentales -en su mayoría-, además de los que dejaban, momentáneamente, otros campos del espectáculo nacional como la radio, la cinematografía y, sin duda, el teatro.

Por ejemplo, actores que aún hoy persisten como Joaquín Cordero, aparecieron entonces por vez primera en la pantalla chica. Asimismo, por aquella época, empiezan a nombrarse directores como Rafael Bernal o Enrique Ruelas; o el escenógrafo Avelino Artís Gener. Y un sólo productor: José Castellot, hijo.

Aquella primera obra de teatro transmitida por la televisión mexicana, en la primera estación de América Latina, *XHTV-Canal 4*, fue escrita por el mexicano Rafael Bernal. Y, tuvo una duración de escasos veinte minutos. Se llamó *La carta*.

Posteriormente, y ya entrando a 1951, se empezó a emitir dos veces por semana, por *Canal 4*, teleteatros que se valían de obras comerciales antes puestas en escena. Estas eran adaptadas y ajustadas a los tiempos y limitaciones del género televisivo.

Se transmitieron obras de Usigli, *Vacaciones*; de Chejov, *El oso* y *Petición de mano*; de Villaurrutia, *Ha llegado el momento*; de O'Neill, *Dónde está la cruz*; de H.

Hopkins, *El contrabandista*; todas ellas reducidas a un acto, o el tiempo que les fuera permitido al aire.

Los diferentes medios informativos, sobre todo en la prensa encontramos una serie de declaraciones que invitaban no solo al consumo de estas propuestas narrativas inminentes, sino que exponían las buenas intenciones escénicas que se exhibían a través de la televisión.

Asimismo, en varias obras consultadas, se pueden encontrar referencias de De María y Campos, Fernanda Villeli y algunos actores que por aquellos años incursionaban en la televisión, de donde se deja ver el impacto social que este género tenía en la televisión.

Dada la extensión y el objeto mismo de la presente investigación sólo se presentarán algunos puntos de vista de estos textos, a manera de resumen, que sirvan para ilustrar la importancia de este género.

Así hayamos documentos donde se vierten opiniones encontradas de la televisión en las que se considera, por un lado, a ésta como un peligro para la cultura, la educación y la moral. Pero se decía, por el otro, que si se sabía aprovechar sus recursos, contribuiría a unir a las familias mexicanas, como en algún tiempo lo hizo la radio, por lo que era necesario conformar un repertorio de historias, actores, y de gente que manufacturara correcta y adecuadamente los productos televisivos (teleteatros, y de entretenimiento en general), dirigidos a los *visoespectus*, como De María y Campos solía referirse a los televidentes.

En esa época se decía que el teleteatro no era más que teatro fotografiado, narrado y simple lectura de memoria. Era, afirmaban los críticos teatrales, una incorporación de los usos del cine, la radio y el teatro. Por ello, el teleteatro no debe imponerse limitaciones y, con esto no puede ni debe estancarse en lo que hizo el cine de principios de siglo pues, el teatro por televisión es -decían- un arte nuevo, con vida propia, diferente a todas las artes.

Por aquellos años, el teleteatro era considerado efímero pues, no había esa reciprocidad entre actor y espectador: el actor no "sentía" al público, y el público no podía replicar la calidad del actor.

Había que añadir que, se trabajaba contra el tiempo, terminaba una emisión y ya iniciaba otra, y otra tras otra. Se trabajaba de manera atropellada, sin plan. Se inventaba sobre la marcha. No había especialistas.

Por eso, se invitaba a la gente a tomar cursos sobre guionismo para televisión, así como de producción y conducción. Lo cual, entonces, era sui generis pues, impartían dichos cursos personas que también se iniciaban en la televisión, y que estaban aprendiendo al tiempo que la hacían.

Así, crecieron juntos críticos, técnicos, actores, productores, guionistas, camarógrafos, incluso el público de la televisión. Todos, unos ante los televisores y otros viendo hacer a otros en los estudios y leyendo sobre televisión, fueron aprendiendo con humildad y buena fe los menesteres de ésta nueva cultura de la comunicación electrónica.

En poco tiempo surgieron calificativos y términos diferentes para referirse al nuevo género. Asimismo, aparecieron en la pantalla numerosos teleteatros: *Teatro selecto Packard*, *Arriba el telón*, *Teatro relámpago*, y no tardaron en proliferar el teleteatro de Fernando Soler, la telecomedia de Manolo Fábregas (que proporcionó personalidad y carácter propio a los teleteatros), el *Teleteatro sevillano* de Anita Blanch, el teatro de Ángel Garaza, el teatro *Colgate* de los viernes, *Teatro Anaconda Nacional*, *Teatro Ford*, *Teatro Café Oro*, *En escena*, *Ramón y su teleteatro* y, el de María Teresa Montoya.

El éxito de todos esos actores se reflejó en las taquillas de los teatros, donde representaban sus obras, ya que su público televidente los seguía para continuar mirándolos y oyéndolos -ahora desde su butaca-, impresionados, tal vez, por la novedad y la sorpresa e influidos por la fascinación del milagro científico. Pero, cuando "haya perdido su vigor (la televisión y el teleteatro), las facultades críticas del público se concentrarán exclusivamente sobre el programa".¹⁴ Auguraban algunos, inocentemente.

De acuerdo a algunos puntos resaltados por De María y Campos y Fernanda Villeli, actores, así como algunos otros testimonios citados en las ediciones de publicaciones recientes, como la revista *SOMOS* -que se puede localizar en la bibliografía-, es posible encontrar referencias que nos hablan de las evoluciones técnicas que el género del telemelodrama logró conformar a través de su historia para constituir un lenguaje propio: el televisivo.

Podemos enumerar algunas de las consideraciones que nos hacen estos autores:





Por aquellos años, los fundadores de la televisión nacional, después de innumerables intentos, parecía que, con la telenovela, habían encontrado una nueva y eficaz fórmula de divertimento familiar que fomentaría los valores morales, el matrimonio y la unión familiar en el público mexicano. Asimismo, éste producto televisivo dejaba entrever estupendos dividendos con los que recuperarían sus inversiones.

1) Las técnicas y la utilería empleada en la escenografía, simples y sin gusto, son descubiertas por las cámaras de televisión en su falsedad y lo artificioso de una perspectiva forzada: revelan el truco de una puerta simulada, de una moldura de mentiras, o de una pared sin más relieve que una capa de pintura.

2) Tomas estáticas, simples y sin lógica.

3) Iluminación insuficiente, vestuarios complicados y voluminosos que dificultan el trabajo del actor.

4) Falta de coordinación entre autor, director, camarógrafos, electricistas y actores.

5) Y, carencia de historias verdaderamente escritas para televisión.

Al respecto, De María y Campos proponía una solución a los problemas y limitaciones de los teleteatros, con algunos ajustes simples:

La lente de la cámara debe filtrarse a través de las paredes (...), para sorprender a los actores cuando menos lo esperen y en cualquier ángulo, captarlos cuando hablan o cuando reciben el impacto de una emoción; seguirlos cuando actúan; dejarlos cuando su presencia no corresponde a la acción o al diálogo; tomarlos de preferencia en acercamientos que permitan al espectador verles gesticulando, que es lo mismo que sintiendo.¹⁵

Y, proponía que convenientemente los productores debían de seleccionar minuciosamente tanto el repertorio, los intérpretes, una iluminación especial, el empleo de tres cámaras, como todos esos detalles que un performance televisivo requiere, en tanto se asemeja a una filmación cinematográfica.

Poco a poco se fueron ajustando estos cambios a las producciones televisivas. Los tiempos aumentaron: 20 minutos, 50 minutos, una hora, una hora y media, hasta realizar historias divididas en capítulos que se producían y proyectaban una vez por semana.

Así, en 1957 se produce la primera telenovela mexicana, cuando ya se tenía una madurez en la producción y experiencia comprobada en la realización de los teleteatros.

1.3.2 Breve recuento histórico de la televisión mexicana hasta la producción de la primera telenovela en 1957

Si bien es cierto que el nacimiento de la televisión es relativamente reciente en México, ésta no comienza con la primera transmisión pública el primero de septiembre de 1950, con el IV Informe de Gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés, sino que se remonta a mucho tiempo atrás.

Todo inicia al finalizar el porfiriato, cuando se constituyen los grupos económicos, que al terminar la Revolución, impulsarán la industria de la radiodifusión.

Sin embargo, los sistemas financieros nacionales no habían alcanzado el desarrollo necesario para consolidar las arcas de la nación. Con lo que fue indispensable atraer capitales extranjeros, los cuales conformaron, casi en su totalidad, la actual industria de los medios de comunicación electrónicos.

Por ello, no es casualidad que los que una vez fueron pioneros de la radio, después lo fueran de la televisión.

Entre 1933 y 1934, el ingeniero mexicano Guillermo González Camarena da inicio a sus experimentos sobre la televisión. Para llevar a cabo éstos, González Camarena construyó su equipo en los estudios de la XEFO del Partido Nacional Revolucionario, que el presidente Lázaro Cárdenas puso a su disposición.

Para 1939, el ingeniero mexicano había construido ya la primera cámara de televisión a color, de la cual dio una demostración ese mismo año.

Tres años más tarde, el propio González Camarena realizará la primera transmisión a distancia de televisión, a través de la XEIGC.

En 1944 comienza la lluvia de solicitudes de concesión para operar comercialmente canales de televisión, la cual se extiende hasta 1949. Entre los interesados -cuando ya habían visto probados y comprobados los alcances de la televisión- destacaron los nombres de los empresarios: Guillermo González Camarena -por supuesto-, Rómulo O'Farril, Emilio Azcárraga Vidaurreta, y los estadounidenses Lee Wallace, David Young y el inventor y pionero de la radiodifusión Lee de Forest.

En 1946, con una visión hacia el futuro, se constituye Televisión Asociada, organización que agrupaba a los principales propietarios de estaciones radiodifusoras de América Latina. Con el firme propósito de obligar a los gobiernos a establecer la televisión *comercial* en Latinoamérica. Esta organización era presidida por el empresario mexicano Emilio Azcárraga Vidaurreta.

Un año después, por órdenes de Miguel Alemán, el director del Instituto Nacional de Bellas Artes, Carlos Chávez nombra una comisión integrada por Salvador Novo y González Camarena, para que estudie la forma de operar de la televisión estadounidense (privada, comercial-publicitaria), y la británica (monopolio estatal, no comercial).

Después de un año de trabajo, la comisión entregó su informe, en el que se recomienda "por razones técnicas y económicas" adoptar las especificaciones técnicas de la televisión norteamericana.

Rómulo O'Farril en 1949 recibe la noticia de que se autoriza el funcionamiento del primer canal de televisión comercial en el Distrito Federal: *XHTV-Canal 4*, de la empresa *Televisión de México, S.A.*, de la que es propietario.

En agosto de 1950, se inaugura oficialmente *XHTV-Canal 4*. Y, el primero de septiembre (al siguiente día de su inauguración) inicia sus transmisiones regulares con el IV Informe de Gobierno de Alemán Valdés.

Asimismo, a la empresa *TELEVIMEX* de Azcárraga, se le autoriza instalar *XEWTV-Canal 2*, para su funcionamiento en la Capital de la República; que, al

siguiente año comienza sus emisiones regulares con el control remoto de un partido de beisbol desde el Parque Delta.

Doce meses después, en medio de un Festival del Día de las Madres, se inaugura y comienza oficialmente sus transmisiones *XHGC-Canal 5*, de *Televisión González Camarena, S.A.*

El 23 de marzo de 1955, los concesionarios de los canales 2, 4 y 5 de televisión deciden formar una empresa: *Telesistema Mexicano, S.A. (TSM)*, para administrar y operar conjuntamente las televisoras.

Asimismo, TSM crea *Teleprogramas de México*, con el fin de expandir sus horizontes comerciales y exportar al mundo de habla hispana los programas producidos por la empresa.

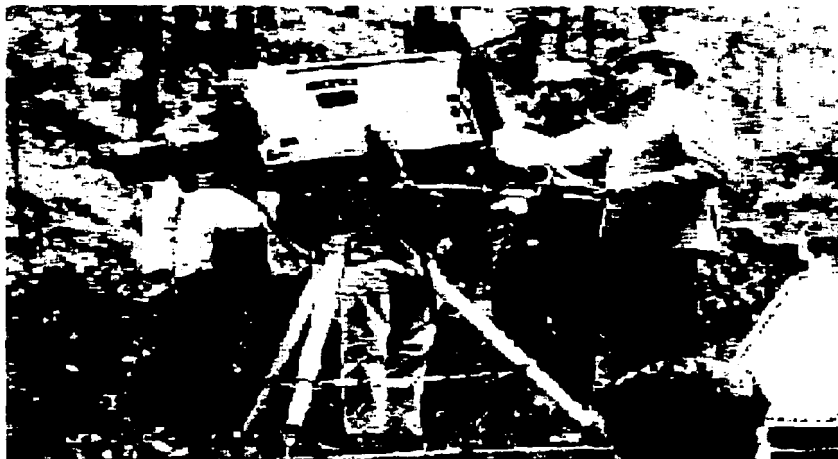
1957 y 1959 quedaron marcados por las que desde entonces son las formas y maneras para producir en televisión.

En 1957, se produce la primera telenovela mexicana: *Scnda prohibida*, dirigida por Jesús González Obregón. Con lo que se plantaron las bases de las nuevas costumbres en el entretenimiento popular.

Y, en 1959, con la adquisición por parte de *Telesistema Mexicano* de siete grabadoras de videotape para la producción de programas grabados, la dinámica y sentido comercial de la industria televisiva cambia drásticamente. Pues, es factible la exportación de éste y otros productos televisivos, y aún más.



1957: Telesistema Mexicano adquiere siete grabadoras de videotape para la producción de programas grabados, con lo que se le facilitará la realización de estos, tanto en estudio como en locaciones, y su posterior exportación a otros países, inicialmente, de habla hispana.



1.3.3 Senda prohibida: la senda de una nueva industria

Todo indica que el folletín es el antecesor inmediato de la telenovela. Este género literario de origen francés que floreció en el siglo XIX, se inició con la publicación en el diario *Le siècle* de la traducción -como pliego suelto- del *Lazarillo de Tormes*.

Los principales exponentes de esta forma narrativa fueron entre otros, Sue, Dumas (padre), Dickens, Balzac, Feval. Las historias estaban llenas de intriga, romance y suspenso, lo que prendía el interés de los lectores para seguir las día a día, y poder conocer el final.

Los folletines novelescos por entregas sobrevivieron, como se escribían en un principio, en los periódicos nacionales de los primeros años del presente siglo, estilo que sirvió de modelo para la realización de telenovelas en México.

Sin embargo, algunos estudiosos del género televisivo consideran que el soap-opera estadounidense -adaptación telenovelesca de una serie radiofónica, surgida en los años treinta con el patrocinio de fabricantes de jabón-, es el origen más claro de las telenovelas.

El éxito que obtuvieron en los Estados Unidos y su rentabilidad económica se conjuntaron para motivar a los implicados en su difusión y convencerlos de que tenían que llevarlas al mundo de habla hispana.

En 1957, Emilio Azcárraga Vidaurreta, después de comprobar el buen funcionamiento de las radionovelas en la XEW -y de recibir sus frutos monetarios-, decidió aventurarse con la realización de la primera -propiamente dicha- telenovela mexicana: *Senda prohibida* de Fernanda Villeli, con la producción de Palmex (la agencia de publicidad en México de la firma norteamericana *Colgate-Palmolive*).

En un principio, como comenta la propia Villeli, las telenovelas eran las mismas historias que alguna vez se emitieron por las ondas hertzianas: "lo que hicimos -explica- fue llevar el radio a la televisión. Hubo ligeras modificaciones, las historias en radio se dividían en 100 capítulos de media hora, como se trataba de un experimento que iniciábamos, se estructuró la trama exactamente a 50 capítulos. Prácticamente estábamos inventando sobre la marcha la telenovela. Era un poco la combinación de los elementos del radio con la visión del cine".¹⁶

Fue tal el éxito obtenido con *Senda prohibida* que, Silvia Derbez, estrella y villana de la telenovela, se vio obligada a salir de las instalaciones de *Televisión* custodiada por elementos de la policía capitalina. El público catártico y enfurecido le arrojaba insultos y objetos, debido a las villanías que la artista desempeñaba dentro del telemelodrama.

Sobre el género, Carlos Monsiváis apunta que es el "vínculo familiar, es también solicitud de ingreso a la nación (quiero sufrir para pertenecer) y, por lo mismo, proceso de catarsis al mayoreo (con descargas emocionales aptas para todo público). En el melodrama se conjugan la impotencia y la aspiración heroica de una colectividad sin salidas públicas".¹⁷





"Un género naciente como el de la telenovela me gustó porque era una experiencia nueva. O sea, fui el conejillo de indias. Trabajé en muchísimas producciones, era una artista favorita, tal vez porque tenía una memoria sorprendente y eso me ayudó definitivamente... Es un experimento, dije, vamos a hacerlo y me lancé..."

"Se trataba de un experimento que iniciábamos, las tramas de las historias las estructuramos a cincuenta capítulos; como se transmitía en vivo desde *Televiscentro*, no había cortes para los comerciales. No había color, era en blanco y negro; no había edición. No había copias. Eran los inicios del género. Prácticamente estábamos inventando sobre la marcha la telenovela. Era un poco la combinación de los elementos del radio con la visión del cine... Inicié mi carrera de escritora de telenovelas casi por coincidencia, porque estaba casada y me la vivía en la casa. De vez en cuando hacía traducciones para *Colgate Palmolive* y un día me pidieron que les escribiera una historia para radio, y desde entonces escribo para radio y televisión".



Más tarde, se transmitieron: *Gutierritos*, *Un paso al abismo*, *Cadenus de amor*, *Ha llegado un extraño* y, *El precio del cielo*. En éstas tres últimas producciones Rafael Banquells, director y actor, trató de imprimir en ellas una visión vital más compleja que en las anteriores telenovelas.

Para asegurar tanto los mercados nacionales como extranjeros, se trató de elevar la calidad en la producción y grabación de las telenovelas. Por lo que, a partir de *El precio del cielo*, se iniciaron las filmaciones de las teleseries utilizando el kinescopio (una cámara de cine acoplada al monitor de televisión; apéndice del videotape), lo cual permitió un aumento en la manufacturación de telenovelas y su transmisión en el interior de la República, así como su exportación a Centroamérica y los Estados Unidos.

Las ganancias económicas no se hicieron esperar y, el futuro era prometedor. Por eso, en 1960 la Dirección de *Telesistema Mexicano* toma la decisión de que sean los productores los encargados de distribuir los teledramas reduciendo de esta manera la actividad de los patrocinadores a comprar, únicamente, los espacios publicitarios. Lo que dejaría mayores ingresos a la empresa televisiva.

Con la buena fe de hermanar lo comercial con la calidad literaria, años más tarde se invitaron a escritores como Carlos Fuentes, Juan Rulfo y Juan José Arreola para que elaboraran las historias de las telenovelas.

Sin embargo, la constante presión económica y la preocupación por el rating, frustraron los buenos propósitos de los productores. Lo que marcó en la telenovela, desde entonces, las obligaciones primarias a que debe sujetarse, es decir: "construir

COLGATE PALMOLIVE PRESENTA
EL SEGUNDO CANOHAZO EN TELEVISION!
DE LA NOVELA COLGATE DE LAS 6 A 7

GUTIERRITOS



OWEN BARNHILL HA TENIDO UN
ROMANCE CON
MARCELO GARCES



Nella Guilmain en *Amor*



Harold Douglas en *Un extraño*



Silvia Derbez en *Un extraño*

COLGATE PALMOLIVE
HA LLEGADO
UN EXTRAÑO

OWEN BARNHILL, SILVIA DERBEZ, HAROLD DOUGLAS, JACQUES GUYOT, MARYELLA REQUENA, LISA GARRIDO, ANITA MONTANA

13
28

una buena envoltura para la venta de los anuncios publicitarios, fuente de financiamiento de los canales comerciales".¹⁴

Así, el éxito o fracaso, eficacia y rentabilidad de las telenovelas se mide mediante el número de horas de transmisión por año (actualmente, del orden de las 8 mil 760 horas).

Para *Televisa*, las telenovelas constituyen el género más rentable. Simplemente, y como ejemplo, en la década de los años sesenta, *Televisa* pudo reducir notablemente la proporción de sus importaciones en sus cartas programáticas.

Lo anterior no se podría haber logrado si previamente no se hubiera llevado a cabo una ardua labor organizacional, la cual se consolidó durante dos largas décadas, en las que se experimentó una y otra vez hasta obtener como resultado fórmulas eficientes, y sobre todo exitosas, de producción y formatos atractivos de telenovelas para las grandes audiencias.

Todo ello implicó un aceleramiento gradual del ritmo de grabación, la construcción de estudios o foros de grabación más flexibles para adecuar, paulatinamente, mayores escenografías, un apego estricto al guión -lo que lo hace indispensable- y, la creación, acorde a los usos y costumbres de una época determinada, de nuevos temas y estilos.

Con el paso del tiempo, y con la suma de todos estos cambios, la telenovela mexicana -en su mayoría producida por *Televisa*- ha asumido rasgos específicos que

la diferencian de otras. Nora Mazziotti dice al respecto: "las telenovelas mexicanas se acercan más al melodrama, de manera efectista, casi solazándose con él, enmarcados por el *espesor barroco de la escenografía*. En ellas hay escenas de un patetismo muy denso, que pueden llegar a romper o retardar la premisa del *final feliz*".¹⁹

De igual modo, la capitulación de las telenovelas responde a los intereses de los televidentes y a las posibilidades de producción. Así, en México las telenovelas inician sus transmisiones alrededor de las seis de la tarde, lo cual tiene que ver con el espectador modelo al que están dirigidas.

En nuestro país, los episodios en que se dividen las series teledramáticas proliferan, en promedio, en los 140 capítulos.

Han evolucionado a tal grado las telenovelas mexicanas que, *Televisa* ha hecho a un lado el formato de las novelas por entregas y del folletín, las cuales requieren para su grabación del libreto completo de la historia, con el propósito de planear perfectamente la producción.

Asimismo, se ha diversificado la telenovela nacional, ya que -como lo afirma Bustos Romero-, se pueden distinguir tres tipos de melodramas comerciales: "la comercial, la histórica y la de uso social".²⁰ Las dos últimas derivadas del éxito de la primera, la cual es mucho más difundida en las pantallas y reconocida cuando se habla de este género.

No obstante, las denominadas históricas y de uso social han tenido éxito en el extranjero. Por ejemplo, la telenovela *Ven conmigo*, de *Televisa*, fue premiada por

la ONU como el mejor telemelodrama didáctico realizado para conscientizar a la población sobre los beneficios del control de natalidad. Por su parte, *Senda de gloria* -de la misma empresa-, de corte histórico, con un costo de cinco mil millones de pesos (dato revelado en 1988), fue vendida para transmitirse por el canal RF-3 de Francia.

Durante los años 1982 y 1983, las telenovelas representaron para *Televisa* casi el 80% del total de sus exportaciones, significando un total de 18 mil y 22 mil horas por año.

En un periodo de cuatro años (1980-1984) *Televisa* registró una producción de 42 títulos diferentes de telenovelas.

Para 1986, la misma compañía invertía en promedio, por cada capítulo, siete mil quinientos dólares, es decir, alrededor de 1 050 000 billetes verdes por telenovela.

En 1991, durante la *Expo Centenario*, llevada a cabo en esta ciudad capital a las afueras de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, *Televisa* se calificaba como:

(...) una de las principales empresas con carácter internacional;
(...) con una transmisión diaria calculada en más de cien horas;
(...) ocupando al aire un tiempo superior al de países de alto desarrollo; (...) -así- el capitalino recibe, diariamente, en los medios de comunicación televisiva: (...) siete horas de telenovelas. Por lo que, para México, un motivo de orgullo televisivo es la gran demanda que obtienen las producciones de telenovelas. Es por eso que, no es raro, figuras como Lucía Méndez o Verónica Castro sean conocidas en Filipinas o Italia, o que las canciones de *Alcanzar una estrella* se escuchan con gran éxito en Turquía. (...) Por todo esto, se producen más de 2.800 horas de nuevas telenovelas.³¹

Para confirmar y ampliar esta información, Ernesto Alonso afirma que la distribución de telenovelas mexicanas en 40 países (EU, América del Sur, Centroamérica, el Caribe, Europa, China, Rusia y los países árabes), "han significado veinticuatro mil horas de programas al año".²²

Con esto, podemos concluir, como lo ha asegurado Mazziotti, que: "sin duda, la telenovela es hoy en día uno de los fenómenos comunicacionales y culturales más importantes".²³

Finalmente, es prudente advertir que nos surgen múltiples cuestionamientos sobre la evolución de la telenovela durante los últimos tres años, tanto en México como en los países que la fomentan; de cómo es hoy en día en su estructura y desarrollo; cuáles son las metamorfosis que ha sufrido, y si la han enriquecido o no éstas, etc. Sin embargo, es conveniente que los expertos y estudiosos del tema sean quienes respondan éstas y otras preguntas de tal magnitud, y sean ellos mismos quienes emitan una opinión final, respecto del panorama actual del ente telenovelistico en el mundo.

CITAS CAPÍTULO UNO

1. cfr., Sánchez Luna, Gerardo Emilio. "Sintaxis de la imagen del villano en la telenovela mexicana". Tesis, México, UNAM, FCPyS, 1987.
-*Gra* enciclopedia ilustrada círculo. Círculo de Lectores, España, 1984. Vol. 8.
-*Diccionario enciclopédico Lexis* 22. Círculo de Lectores, Barcelona, España, 1982. Vol. 13.
-*Diccionario Planeta de la lengua española usual*. Editorial Planeta, Barcelona, España, 1990.
2. cfr., Martín Barbero, Jesús. "Matrices culturales de la telenovela", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. II, 4-5, 1988. Pag. 138.
3. cfr., Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. F C E, Breviarios 502, México, 1989. Pag. 12.
4. Martín Barbero, op. cit., pag. 139.
5. Thomasseau, op. cit., pag. 19.
6. ibid., pag. 21.
7. cfr., Martín Barbero, op. cit., pag. 144.
8. cfr., Thomasseau, op. cit., pag. 22.

9. cf., Tomás López-Pumarejo, *Aproximación a la telenovela*. Cátedra, Signo e imagen, Madrid, 1987. Pag. 70.
10. cf., Quiroz y Sánchez, Gustavo. "La estructura de significación del melodrama comercial". Tesis, México, UNAM, FCPyS, 1980. Pag. 22.
11. cf., López-Pumarejo, op. cit., pag. 60.
12. Terán, Luis. "La telenovela: historia del género más popular de la TV", capítulo 2, en *SOMOS*. Año 6, núm. 121, México, 16 de agosto de 1995. Pag. 63.
13. De María y Campos, Armando. *El teleteatro en México*. Cía. de Ediciones Populares, México, 1957. Pag. 102.
14. ibid., pag. 40.
15. ibid., pag. 52.
16. Luis Terán, op. cit., pag. 63.
17. Monsiváis, Carlos. "Zócalo, La Villa y anexas", en *Cien años de lucha de clases en México (1876-1976)*, tomo 2: Colmenares et al., México, Ediciones Quinto Sol, 1985. Pag. 369.
18. Bustos Romero, Olga. "Por los caminos de la telenovela mexicana: ¿negocio o espacio de entretenimiento y cultura?", en *Revista Mexicana de Comunicación*. Año 6, núm. 35, junio-julio; México, 1994. Pag. 42.

19. Mazziotti, Nora. "Tipología de las telenovelas latinoamericanas", en *Intermedios*, núm. 7, mayo-julio; México, 1993: Pag. 29.
20. Bustos Romero, op. cit., pag. 42.
21. *Televisa*. Stand dentro de la *Expo Centenario*, México, audiograbación, 1991.
22. Bustos Romero, Olga, op. cit., pag. 42.
23. Mazziotti, op. cit.

2. EL VILLANO DE LAS TELENOVELAS

A través de los años, desde Aristóteles hasta Eco, la conceptualización de personaje ha sido motivo de diferencias.

Aristóteles lo dejaba en segundo término, dándole prioridad a la noción de acción: "puede haber fábulas sin caracteres, pero no podría haber caracteres sin fábulas", afirmaba en su *Poética*.

Roland Barthes, en *Análisis estructural del relato*, sostiene que el personaje dejó el nivel de agente de una acción para entrar al nivel de esencia psicológica, al dejar de lado una relación de subordinación ante la acción y al encontrarse frente a una esencia psicológica; dentro de la cual se encuentra una gran variedad de esencias, a las que podríamos someter a un inventario cuya forma más pura sería la lista de los tipos.

Al respecto, Umberto Eco dice -en el mismo sentido en que lo hiciera el teatro burgués-, en *Apocalípticos e integrados*, que "hablar de un personaje típico significa pensar en la representación, a través de una imagen, de una abstracción conceptual: Emma Bovary o el adulterio castigado, Tonio Kröger o la enfermedad estética, y así sucesivamente...".¹ Finalmente, Eco habla de que el personaje es resultado de una calibrada relación entre medios y fines. Esto es, como se dijo antes, el personaje vive sus acciones, construye su acontecer.

Por su parte Vladimir Propp, sin llegar al campo de la psicología, realizó o formuló una tipología sencilla basada en la unidad de las acciones que el relato les imparte a los personajes de una obra, por ejemplo, los llamó "dador del objeto mágico", "ayuda", "malo", etc. A partir de lo cual, los personajes constituyen un plano de descripción indispensable en el análisis estructural del relato.

Siguiendo los pasos de Propp, Claude Bremond define al personaje como el héroe de su propia secuencia (acción), esto es como participante -y parte fundamental- de la misma.

De esta manera, agrega Tzvetan Todorov en *Análisis estructural del relato*, que en nuestra literatura -la occidental clásica, y a la que podemos ubicar de *Don Quijote* hasta *Ullises*- el personaje juega un papel de primer orden, por lo que es a partir de él que se organizan los otros elementos del relato.

Asimismo, en *El guión. Su lenguaje literario* su autora confirma que "los personajes son las fuerzas que hacen mover la acción, reactivos positivos o negativos que ofrecen las pugnas", y agrega que son el "centro de todo conflicto y meollo de la acción".²

Raúl Castagnino amplía las afirmaciones de los anteriores autores, al indicar que "en los criterios estructuralistas y formalistas, el personaje es factor funcional, soporte de las actancias; consiguientemente, uno de los elementos estructurales de la narratividad".³

De tal suerte, podemos concluir que entre Aristóteles y Eco -a pesar de tantos años-, no existe un abismo conceptual, sino tan sólo unas cuantas palabras que modifican sus pensamientos. Aristóteles habla de acciones que sobrepasan el papel del personaje; Eco, por su parte, dice que el personaje es fundamental en la acción, y por tanto lo es en la historia. Sin embargo, la acción le es tan necesaria al personaje en la medida en que el personaje lo es para la acción.

2.1 EL BINOMIO PROTAGONISTA-ANTAGONISTA

Se parte del hecho que ninguna estructura narrativa desarrolla sus tramas sin personajes y acciones, pero al mismo tiempo, dependiendo de las características propias del personaje son las acciones que va llevar a cabo; por lo que podemos recapitular cómo actúan los personajes -protagonistas y antagonistas- en relación al objeto de búsqueda que se persigue dentro de la estructura narrativa de las telenovelas.

Desde siempre, como apunta Raúl Castagnino en *El análisis literario*, los personajes de una obra están jerarquizados por funciones, y pone de ejemplo cuáles son los protagonistas: uno es el muchacho, el galán, el héroe, o bien la muchacha, la damita, la heroína; por otro lado, menciona las características de los antagonistas, los cuales él reconoce como: el villano, el traidor, (o) la

vampiresa, la mujer fatal. Y más adelante agrega que el bueno versus el malo es el centro de todo relato y la esencia de la creación literaria (y de personajes).

En la creación de personajes -continúa el autor- existe "la necesidad del enfrentamiento, del choque, del conflicto entre algunos de ellos y la afinidad, la aproximación entre otros, (...) alguno estará concebido como protagonista; otros, como antagonistas". Y posteriormente agrega que "habrá los que lleven el peso de la acción y los que se opongan a ella o la obstaculicen; habrá los que se vean entremezclados en ella (...) y habrá los que con escasa o ninguna participación resulten testigos u observadores de los acontecimientos (...)".⁴

Jesús Galindo, en su artículo "Lo cotidiano y lo social", confirma lo dicho por Castagnino: "en la telenovela los personajes se enfrentan todo el tiempo a fenómenos de unión y de desunión agudos, se mueven ante la aparición y desaparición drástica de objetos importantes".⁵

Principiaremos por anticipar algunas anotaciones rescatadas de las observaciones de autores citados en la presente investigación y las interpretaciones personales que se desprenden de los contrastes teóricos.

Corroboramos en primer lugar que la telenovela sigue los patrones narrativos, y estructurales del melodrama clásico pues utiliza también la polarización maniquea y su reducción valorativa socialmente identificable de los personajes bajo la acción del bueno y el malo.

Martín Barbero, en su artículo "Matrices culturales de la telenovela", describe a cada uno de los personajes del melodrama clásico:

*el traidor -o perseguidor, o agresor- es la personificación del mal y del vicio, pero también la del mago y el seductor que fascina a la víctima, y la del sabio en engaños, en disimulos y disfraces. Secularización del diablo y vulgarización del Fausto, el traidor es sociológicamente un aristócrata malvado, un burgués megalómano e incluso un clérigo corrompido.*⁶

Siguiendo la descripción de Martín Barbero, el villano -tanto en el melodrama clásico como en la telenovela- actúa a través de la impostura, acorralando y haciendo sufrir a su víctima; su sola presencia corta la respiración de la víctima, y de los espectadores, produciéndole miedo; pero, también fascina con su inteligencia, su belleza, su dinero, su veneno.

Por su parte, la víctima -casi siempre bajo la figura femenina- es la heroína, la misma cara de la inocencia y la virtud, débil y frágil, además de muy bella y ojos tiernos. Así, como algunos autores apuntan, en la medida en que más sufra, aguante las maldades del villano y más paciente sea la víctima, más heroína va a ser ante los ojos del espectador.

De modo que, esos puntos de catarsis funcionan cuando recae la desgracia sobre un personaje cuya debilidad reclama todo el tiempo protección -excitando el mismo sentimiento en el público-, pero el cual tiene como virtud la fuerza que emana y que provoca admiración, y en cierto modo tranquiliza al televidente.

Por eso, la autora de *El guión* dice que, "el conflicto entre fuerzas opuestas es el motor de todo drama".⁷

En el otro lado de la moneda está el protagonista, el justiciero, el héroe, el protector, ése personaje que -guardando su fuerza y valentía para el último minuto- salva a la víctima, se casa con ella (y son muy felices) y castiga al villano.

Así, de este personaje emana la imagen tradicional del "bueno", joven y apuesto o bien, con un plus de apostura y elegancia es un hombre de edad avanzada, ligado a la víctima por amor o parentesco, generoso y sensible.

Y por añadidura, agrega Jesús Martín Barbero, "el que tiene por función desenredar la trama de malentendidos y develar la impostura haciendo posible que *la verdad resplandezca*".⁴

En las telenovelas las situaciones que ahí se dan deben su fuerza a lo emocional que se les imprime, así como a la pasión, el odio, la generosidad, la solidaridad y a todas esas cualidades humanas que incrementan la tensión del acontecer cuando la mala vibra es más de la común. Pero, ¿qué es lo que permite a la telenovela salir airosa de esta composición frágil que fluctúa entre el ridículo y lo sublime?... Lo que sucede es que la telenovela se erige dentro de un campo de organización donde el hombre ha incluido como elemento indispensable lo sentimental.

Así, las situaciones percibidas en la televisión y en las telenovelas en particular, son vividas por identificación (catarsis). Esto es, el orden imaginario de los seres humanos ordena los acontecimientos propios, las experiencias de otros, las escenas telenovelescas, así como todas aquellas que de una u otra manera hayan sido percibidas y se conserven en la memoria, a partir de lo cual imaginará el mundo real... la vida es real y concreta, pero imaginaria.

Es decir, una persona compone su contexto real e imaginario a partir de todo rasgo de experiencia percibido o recordado: el espectador actuará partiendo del contacto -que tenga o haya tenido- con lo social y con la telenovela -en nuestro caso-.

En la telenovela la vida se representa. De ahí que el espectador sienta gusto por este género televisivo y deseo por verse representado en sus tramas. Por eso, la gran variedad de personajes telenoveleros padecen, gozan, sufren, luchan, aman... también comen, conversan, seducen, pelean, se emocionan y de pronto guardan silencio; lo mismo que le sucede al telespectador o a su vecino, es como si al mirar la vida de otros, se inmiscuyera en la privacidad de aquél a quien no se conoce pero que resulta familiar.

Pero no sólo esta intimidad los mantiene unidos sino la posibilidad de recrear, fantasear con todo ese mundo verosímil en la estructura narrativa de la telenovela les otorga a través de una sucesión progresiva del melodrama.

Espacio mediador entre todo aquello que el teleauditorio vive a través de esa realidad televisiva y lo inalcanzable que se convierte cuando apaga el televisor, sin embargo ese mundo anecdótico que es la telenovela, se inscribe en las distintas acciones que los personajes desarrollan a lo largo de los capítulos, siendo éstos sintetizados por Jesús Galindo quien afirma:

Toda esta galería de personajes, de roles, de vidas representadas, de historias, pueden ser ordenadas y tipificadas; la galería no es infinita, de la misma manera que en la literatura, el repertorio de personajes, situaciones y relaciones, puede estandarizarse en un esquema de regularidades. Dentro de ciertos marcos de variación, la telenovela presenta sistemáticamente cierto tipo de personajes y de situaciones.⁴

Regresando a la descripción hecha por Martín Barbero sobre los personajes del melodrama, Syd Field añade que en todo relato dramático los personajes mantienen estrechas interrelaciones entre sí, de tres distintas maneras: a través de un determinado acontecer que los lleve a cumplir su cometido dentro de la obra representada, manteniéndose en constante contacto con los demás personajes del drama y, estableciendo frecuentemente una comunicación a su interior.

Finalmente el mismo autor en su libro *¿Qué es el guión cinematográfico?*, cierra su definición sobre personaje al decir que no hay acción sin alguien que la ejecute; esto es, que tanto la vida del personaje como él mismo están marcados y definidos por lo que éste hace. Resumiendo sus pensamientos, dice: "la acción es la esencia del personaje. El personaje es lo que hace".¹⁰

Recapitulando las opiniones de los autores antes citados, podemos decir que el melodrama está regido, al igual que las relaciones humanas, por lo emocional; por tanto, sus personajes padecen las mismas pasiones y debilidades con las que el espectador se emociona (factor empático); así, el personaje se convierte en el punto central de toda historia, por lo que decimos es sinónimo de acción; la jerarquía del personaje dentro de la obra narrada depende de la función que tenga en la misma, esto es, de lo que haga en ella. Encontramos, entonces, que toda historia melodramática está ordenada -por así decirlo- en pares de oposiciones: a toda acción le corresponde una reacción o consecuencia: amor-odio, traición-castigo, etcétera. En el melodrama hallamos siempre a un héroe, un villano, una víctima y alguien que sirva de intermediario o medio por el cual se realicen o se hagan posibles, todas o ciertas acciones de los personajes principales, que puede o no ser *el bobo* mencionado por Martín Barbero.

De esta forma, podemos decir que en toda obra cada personaje tiene un cometido que cumplir dentro de la trama, lo cual lo lleva a estar en constante relación e interacción con el resto de los personajes y que, para mantener su personalidad bien definida, frecuentemente se comunica consigo mismo.

Al respecto, Eco dice que "los clásicos del marxismo nos proponen que sólo cuando el personaje está artísticamente logrado, podemos reconocer en él motivos y comportamientos que son también los nuestros, y que apoyan nuestra visión de la vida".¹¹

Así, el personaje deja de ser producto de su creador y pasa a ser el resultado de una relación de goce entre el personaje y el lector.

Aparece esta relación empática entre personaje y espectador cuando, añade el mismo autor, "un personaje aparentemente esquemático, presuntuosamente convencional, se convierte en algo más que un *hombre*, en un modelo de situaciones morales concretísimas...".¹²

Todorov ha afirmado que en el drama todo personaje se define enteramente por sus relaciones con los otros personajes.

Sin embargo, aspectos como su carácter, estado anímico, manera de ser, costumbres, gustos, expresión oral y gestual, etc., están marcados con numerosos y variados indicios.

De acuerdo con lo antes dicho, la telenovela es una maraña de sentimientos y emociones que expresan las "esperanzas y los temores de la audiencia femenina", lo que ayuda a la integración de sus vidas; además de provocar -con la ayuda del carisma y la popularidad de los actores-, "la identificación de parte de los espectadores con estrellas de las telenovelas que tengan como *molelos* (...)", según cita Francisco Javier Torres Aguilera, en *Telenovelas, televisión y comunicación*.¹³

Todo ello es el resultado de la estructura narrativa a la que recurren los escritores de telenovelas, afirma María de la Luz Hurtado: "es la opción binaria del amor y el odio, la cual acarrea dos elementos básicos de la condición humana: la felicidad y el sufrimiento"; y agrega, dicha estructura se concretiza como "la historia que parte de la pareja que posee el amor y la felicidad y se encuentra con personajes adversarios que destruyen esa felicidad; después se da el reencuentro de la pareja y sus valores en una relación emocional más fuerte".¹⁴

Eric Bentley confirma lo anterior cuando asegura que "la situación característica del melodrama popular consiste en ver la bondad acosada por la maldad, al héroe acosado por el villano y a héroes y heroínas acosados por un mundo perverso".¹⁵

Como complemento a todo este mundo de sentimentalismo, la telenovela recurre a los otros elementos, igualmente exagerados, como ha enlistado Torres Aguilera, acordes a lo que Bentley ha escrito al respecto.

La telenovela identifica a los personajes buenos como la muchacha pobre, la madre abnegada, el joven enamorado, el marido víctima, mientras que los malos han sido la muchacha rica, la madre dominante y la esposa castrante. En el teledrama mexicano se da un sentimiento de pena por uno mismo por lo que está presenciando y, entonces, la compasión se vuelve autocompasión; también, en nuestros teledramas hallamos un factor de coincidencia abusiva, lo que permite deducir fácilmente lo que sucederá en la historia resultado de los sucesos y las relaciones que se van tejiendo; por eso, otro rasgo del melodrama es el de llevar los acontecimientos a posiciones extremas dentro de la trama y, por último, el lenguaje tan irreal que ha sido objeto de más burlas que los personajes, la actuación y las historias de los melodramas televisivos.

Así, "el melodrama presenta situaciones límite y personajes cuyas conductas, por lo general, aparecen polarizadas", afirma José Luis Gutiérrez Espíndola, y después cita: "según Fernanda Villeli (escritora de telenovelas), en el melodrama forzosamente se tiene que plantear conflicto y tragedia: la vida es un drama (...), los seres felices no tienen historia".¹⁶

Estos, y los elementos de cotidianidad provocan cierta identificación entre el público y la telenovela: "aquél encuentra reflejos en ésta última fragmentos de sus expectativas, deseos y problemas, por lo que asume que se trata de una representación real de la vida de la gente en general, de ahí su éxito", argumenta Gutiérrez Espíndola.¹⁷

Finalmente, cabe plantear que existen -según se observó a través de los distintos libros consultados-, dos visiones opuestas respecto a las telenovelas.

La primera considera que la telenovela ha cambiado para dar paso a un público más homogéneo, donde caben mujeres y hombres, amas de casa, profesionistas e incluso hombres cabeza de familia.

La segunda, debido al contexto en donde se externa, sostiene que la telenovela es un producto eminentemente femenino en exceso, tanto que cae en lo pornográfico; pero, no en el sentido sexual, sino como el fenómeno que muestra repetidas y constantes situaciones inconclusas que no permiten al espectador respirar, al punto de llevarlo a la excitación.

Se trata de lo pornográfico como aquél elemento telenovelístico que mediante un acosante bombardeo de escenas llenas de amor-odio, sentimentalismo cursi y lloriqueos, toma de la mano a la telespectadora para sumergirla en un mar de emociones -de las que carece por su condición de igualdad con los hombres- hasta excitarla, constituyendo al teledrama como un producto sólo para féminas.

Así, Gutiérrez Espíndola describe a al teledrama como aquel en el que la mujer tiene un papel casi totalmente emocional y dependiente; donde podemos encontrar "los valores tradicionales de la familia, el amor romántico, el matrimonio como aspiración suprema de la mujer, la pobreza como prueba, la infelicidad como camino de expiación, la vida como comprobación del destino, etcétera".¹⁸

Además, éste escritor ha considerado como las dos estructuras clásicas de la telenovela:

a) *transgresión-daño-carencia-prueba-cumplimiento de la prueba-recompensa.*

b) *transgresión-daño-nueva transgresión-daño-nueva transgresión-daño-(castigo).*

El autor termina hablando de una telenovela que ha sufrido una metamorfosis con el paso del tiempo, la cual, después de pertenecer a un género orientado casi exclusivamente a las mujeres, ha pasado a ser uno cada vez más visto por público masculino.

Y por su parte, Assumpta Roura desde una perspectiva feminista, aprecia a la telenovela como un culebrón -"concatenación muy prolongada de acontecimientos de actualidad, correspondientes al dominio de los afectos", según la califica Manuel Delgado en el prólogo ¹⁹, que contiene tres dispositivos importantes que guían el curso de la historia: el destino, único e incontestable conductor de la realidad; el bien, que tras amargos sufrimientos recibirá del destino el más codiciado premio y, el mal, que recibirá igualmente su merecido castigo.

A través de ellos, asegura Roura en la citada obra, hacen vivir a las mujeres todos esos sentimientos, a primera vista, ajenos a ellas: celos, destrucción (del ser amado), posesión, frases amorosas, lealtad y expectativas de felicidad. Les proporcionan, agrega, un manejo de sentimentalidad que les hace viajar por le monde de la nostalgie.

Consecuentemente, el culebrón se convierte en el vehículo de aquél deseo insatisfecho e insaciable del televidente, de todo aquello que en la realidad ha sido objeto de censura bajo el supuesto de lo permisible.

En el culebrón, contrariamente a lo afirmado por Gutiérrez Espíndola, asegura Assumpta Roura, el hombre solo habla del amor y trata de evitar que la felicidad de su pareja se vea interrumpida, además de estar inmerso en un estado de sumisión y ensoñación amorosa, acabando como un mero espectador. En suma, el culebrón perpetúa un supuesto universo de pasiones femeninas y excita a la televidente a la identificación con los protagonistas.

De tal forma que la telenovela es *pornografía de pasiones*, según la califica la autora, ya que ésta se ubica en los momentos y rituales previos a la relación sexual, de la misma manera que lo hace la pornografía masculina cuando ve sólo la excitación y los genitales de los participantes en el acto sexual.

El culebrón, entonces, fija su atención en las pasiones femeninas, con lo que intentará que se reproduzcan éstas en la espectadora; es decir, la telenovela trata de que la fémina se "excite" y se implique pasionalmente con lo que acontece en la pantalla chica. Miramos pues, lo que no se puede exhibir. Y así, las televidentes exteriorizan a través de los personajes sus conmociones afectivas; ven reflejado en las telenovelas lo que ellas desearían que fuera el amor... lo emocional... y la sexualidad.²⁰

2.2 CARACTERIZACIÓN DEL VILLANO

Como hemos podido apreciar, tanto acciones y personajes son sustanciales en un relato. Sin embargo, hay quien afirma que sin las crueldades del villano los melodramas no podrían existir ni en su más mínima expresión.

Se ha podido notar que el binomio protagonista-antagonista es complementado por otros personajes: secundarios o de apoyo. Estos, tienen acciones-funciones que desarrollar para hacer posible, o no, algunas de las que efectúan los personajes principales.

Por otra parte, como citó en su momento Fernanda Villeli, las historias que están llenas de felicidad son aburridas: una vida sin tropiezos, ¿qué sería?... Por eso, creemos que el villano es la base, para el escritor, de cualquier argumento melodramático.

El malo del relato es quien, de cierta -o en toda- manera, dan coherencia a la vida de los demás personajes. Esto es, todo melodrama gira alrededor de un villano, de alguien que a través de obstáculos ponga color a la vida de los que le rodean; uno que haga valorar a los otros lo que poseen, éso de lo que viven, sus amores... ¿Qué es el amor sin sufrimiento?

Como las estrofas de un "bolero", el melodrama refleja el sentir de los espectadores, que como la protagonista de su telenovela favorita sufren, lloran,

aman, ríen; canción y telenovela sirven de vehículos para desahogar todos esos sentimientos atados al pecho que no se han podido expresar.

Se puede afirmar que villano-mal no pueden ser aislados ni de las telenovelas ni de nosotros, ni de las *televidas* ni de nuestras propias vidas, ni de las *telchistorias* ni de las nuestras.

El villano por tanto, se convierte en el ser realmente protagonista-antagonista, en la estrella de las telenovelas.

Pero, cuando hablamos de villanos pensamos siempre en ese personaje que hace el mal sin razón alguna, en aquel que no siente y que tampoco ama; nos creamos la idea de un ser fuera de este mundo. Sin embargo, no es así. El mundo de los villanos está lleno de sorpresas; como protagonista del teleromance, el villano también sufre, también se enamora, también llora, sólo que él no puede exteriorizar esos sentimientos. Además de que éstos son tan fuertes que caen en los excesos, por lo que -como los de Jalisco- cuando pierden arrebatan. En cambio, los buenos se rigen por normas, valores y convencionalismos sociales: no se apasionan, no pisan a fondo el acelerador de la vida.

No todos lo villanos son iguales. Hay los que por su pobreza, odian; los que por su carencia de amor y a pesar de su riqueza, maldicen; los que orillados por la sociedad -sin desearlo- también odian; y, otros tantos que han pasado por éste mundo de *lágrimas*.

Jesús Martín Barbero nos describe a un *traidor-perseguidor-agresor* como representante del mal y del vicio, seductor, maestro del engaño, hipócrita (usa sus distintas caras según le conviene), inteligente y culto, con delirios de grandeza, impostor y cruel.²¹

Armando Hinojosa nos plantea detalladamente el concepto de cada uno de los caracteres que conforman la personalidad del villano propuesto por Martín Barbero, desde el punto de vista psicológico. Así, cruel "es la persona que obtiene placer haciendo o permitiendo sufrir a un ser débil, cuya situación podría despertar compasión"²²; y más adelante, explica que la persona cruel no es gustoso de la agresividad o la destrucción, sólo se complace con el dolor ajeno, en especial el de los débiles, con lo que logra incrementar su poder que ejerce sobre el otro; cuando ve sufrir a un ser débil cree recibir o agrandar su fortaleza.

A pesar de todo esto, el cruel no vive siempre pensando en la crueldad, se le viene a la mente cuando presencia que la debilidad es acechada por la martirización.

A este tipo de villanos deberá sumársele la hipocresía que forma parte de ellos. Hipócrita es sinónimo de falsedad, es un vicio del que gusta esta clase de villano, como dijimos antes, experimenta "cambios de piel" según le conviene o bien, dependiendo de lo que persiga. A ésta "cualidad" viene muy ligada la de aparentar lo que no es.

Comúnmente, este villano es -irónicamente- inteligente: "sujeto en el que predomina la tendencia a aprovecharse de su dotación natural y de su experiencia para resolver satisfactoriamente las situaciones problemáticas".²³

Entonces, la inteligencia es la posesión de un grado alto de capacidad intelectual que puede o no usarse para fines positivos. Las personas inteligentes tienden a razonar ante cualquier adversidad, en ellas no merma su tranquilidad el temor, las pasiones o cualquier otro factor en su contra. Siempre encuentran la respuesta correcta a los problemas, lo que las hace parecer frías. Por eso, es muy difícil darse cuenta cuando el villano está obrando de mala fe.

Una de las características típicas que se presentan en las acciones de los villanos telenoveleros es la mentira, como recurso social para obtener beneficio propio. El mentiroso en la telenovela, es un sujeto que tiende a usar una realidad no congruente con la de los demás personajes del melodrama; por lo que finalmente el villano sufre el "castigo" de sus acciones, que inicia cuando tiene que enfrentar la realidad que viven los personajes que componen la historia.

La mentira es parte de la esencia de estos personajes, dicen mentiras compulsivamente sin mirar las consecuencias; la mentira revive la magia de su infancia, es una forma de manipular -y en ocasiones-, expresa su temor a determinada figura o situación.

Por último, habría que agregar a la variedad de caracteres que posee este tipo de villanos que, en su mayoría, tienen la chispa de la seducción.

Al seductor, Hinojosa lo conceptualiza, en *Definición y dinámica de los rasgos del carácter*, como: "el sujeto que crea en los demás la ilusión de recibir valores de él, con el objeto de explotarlos", y explica, "el seductor adopta apariencias agradables que le facilitan el camino; (...) así, el carácter iluso del engañado facilita la seducción, que se realiza mejor cuando se hace coincidir su conducta con escalas de valores tan sólidas que el engañado resulta difícil de descubrir".²⁴

Para Martín Barbero el villano se teje con ese cúmulo de características que constituyen una personalidad en verdad diabólica y temeraria que funda su legitimidad siempre y cuando no se revele para los demás su engaño, la falsedad con que actúa, so pena de ser descubierto y fracasar en su maldad.

Raúl Castagnino por su parte, en *Análisis literario*, habla de un villano y una villana. El primero, es traidor; la segunda, es vampiresa o mujer fatal. Sobre éstos, Castagnino no da mayor detalle respecto de su personalidad. Pero, podemos deducir algunas características de esta clase de personajes malvados.

Podría decirse que este villano es alevoso, desleal, infiel y ventajoso, apuñala por la espalda; no tiene escrúpulos. Siempre está a la tentativa de cualquier oportunidad para sacar provecho; en suma, no conoce el significado de la palabra amistad, en el sentido social valorizado positivamente en el uso cotidiano, porque sus bases del afecto se fundan en el engaño y el provecho nunca en la ayuda desinteresada.

Jean-Marie Thomasseau agrega una categoría más de villano, aquél de "cabellos negros, ojos grises, rostro pálido, (...) cuchichea y tuerce los ojos,

lanzando imprecaciones con voz cavernosa y sepulcral, (...) estos villanos -diceson ateos, con frecuencia extranjeros, marginados".²⁵

El mediocre, apunta Hinojosa: "por inercia, falta de vitalidad u otros motivos semejantes, permanece definitivamente en un estado de desarrollo inferior con muchos a sus potenciales; (...) cuando queda colocado en una cierta situación de poder, puede ejercer sobre los demás una acción limitante y difundir su pobreza de desarrollo sobre una familia, un grupo de trabajo y aun sobre una población".²⁶

Empero, puede llegar a ser un individuo peligroso, debido a que, por su falta de brillantez, puede provocar grandes males a aquellos que le rodean. También, gusta de obtener todo de la manera más fácil y cómoda, y se conforma con lo mucho o lo poco que logra.

Thomasseau, cita otras clases de malvados como "el señor", orgulloso y cruel, quien es un tirano; o, aquél que motivado por la ambición y la venganza busca tejer artimañas para desacreditar al ser de su desprecio; o, el villano que enamorado y mal correspondido -contrastando con su apariencia bonachona y brutal-, es impulsado a desquitar su furia con aquél que le arrebató el amor de su amada. Este último tipo de villanos suele arrepentirse de sus actos enmendándolos, para convertirse en un personaje bueno.

Describiendo cada uno de los caracteres de los villanos a través de los conceptos de Hinojosa, decimos que: el orgulloso está permanentemente en una actitud narcisista y aislado, lo cual lo lleva a adoptar una actitud defensiva para

encubrir su debilidad, de ahí que llegue a la crueldad al "defenderse" del medio que lo rodea.

El ambicioso y vengativo tiende a planear su vida según escalas de valores exagerados en comparación con las necesidades de satisfacción vital normales y que le llevan a desear metas irracionalmente grandiosas e inalcanzables.

También, busca el poder social, el prestigio, la fama y bienes materiales, sin importarle lo que merece o a lo que tiene derecho, ni a quién pisa para obtenerlos. Este ser, debido a su impaciencia por adquirir lo deseado, fácilmente siente desdeñada su persona, por lo que conserva comúnmente odio, el cual descarga contra ése a quien odia. Así, la venganza es propia de las personas acumulativas.

Todo villano, dado su instinto irracional, es guiado por lo que le dicta el corazón, sin haber reflexionado un minuto lo que está en su entorno o va a acontecer; de ahí que una vez que ha hecho el mal, pasado algún tiempo, desee enmendarlo.

Eco, por su parte, en "James Bond: una combinación narrativa", nos aporta una idea de lo que significa un villano para él:

a las características típicas del malo se oponen las cualidades de Bond, en particular la lealtad al servicio, la medida anglosajona opuesta a la naturaleza excepcional de la mezcla de sangre, el hecho de elegir la privación y de aceptar el sacrificio y no el lujo ostentado por el enemigo, el golpe genial (riesgo) que se opone a la fría programación y que triunfa sobre ésta, el sentido de lo ideal opuesto a la codicia (Bond a veces

gana en el juego el dinero del malo, pero entrega habitualmente la enorme suma ganada a su servicio, o a la chica en turno, como lo hace para con Jill Masterson; de todos modos cuando conserva el dinero no es por el dinero en sí.²⁷

Respecto de los villanos, Gerardo Emilio Sánchez Luna en su tesis "Sintaxis de la imagen del villano en la telenovela mexicana", nos da una simple pero sustanciosa explicación sobre su significado. Apunta que, dentro del melodrama se llega a concebir la belleza como bondad, y la fealdad como maldad. Ello, a causa de que "la cultura hegemónica desde que somos pequeños nos sugiere que el indigente sucio y desarreglado es una persona *mala* y *nociva* pero, -aclara- la *belleza exagerada* puede connotar también frivolidad, maldad y perversión".²⁸

Sin embargo, la exageración en los rasgos de fealdad del villano, no son únicamente de índole racial, ya que también se pueden representar mediante la forma de vestir: sombreros, capas, bastones, fistles y anteojos, son algunos de los accesorios que permiten hacer notoria su maldad (sin omitir claro, sus actitudes).

Concluimos esta lista de villanos, descritos por varios autores, con la de Assumpta Roura: "perversa, intrigante, provocadora, mentirosa, la mala tiene, aunque resulte paradójico, la capacidad de fascinar al ser amado hasta el punto de que éste jamás se percatará de los constantes peligros a los que le ha sometido su enamorada".²⁹

Así, la mujer mala-vampiresa seduce mediante su enorme encanto para manipular, mentir, chantajear, aprovecharse y atemorizar al hombre de su deseo, con tal de retenerlo.

Finalmente, cabe ejemplificar todos estos tipos de villanos, a través de ciertos casos presentados en las telenovelas, así como en otros medios tales como el cine. Ejemplo clásico sería el padre autoritario, recto, conservador y fiel seguidor de la moral, en *Cuando los hijos se van* de Juan Bustillo Oro, en 1941.

Pepe, cabeza de familia, venera la honradez y el trabajo, y concibe el afecto a su esposa e hijos como un deber: "si él realmente ama a su familia debe de cumplir con su deber, y si cumple con su deber debe de ser amado por eso; de ahí que su actitud sea siempre vigilante y exigente para consigo mismo y para con los demás; él debe de dar a sus hijos un buen ejemplo y puede exigir a éstos se comporten a la altura de los ideales".³¹

Otro buen ejemplo es el de Pepe, el toro en *Nosotros los pobres* de Ismael Rodríguez, en 1947, quien es la víctima del mal, esta vez encarnado por la pobreza en la que vive.

Sobre esto, Martha Laura Campos nos señala que la incidencia del mal en la pobreza es múltiple pues, éste se nos aparece ya en la pobreza misma, como expresión de un destino adverso e impersonal.

Ya en las telenovelas, pertenecientes a su primera etapa, vale citar a María Teresa Rivas en *Gutierritos*, como la esposa insensible y cruel; Maricruz Olivier en *Teresa* (primera versión), como la bella joven que jugaba con los sentimientos

de todo hombre que se le pusiera en frente con tal de llegar a una posición económica desahogada; o, a Fanny Cano en *Rubi*, como la bella pero también odiosa joven sin escrúpulos capaz de lo inimaginable por lograr el éxito.

Rosa, la primera de esta trilogía villanezca, vestida siempre con su traje sastrero y con su voz melosa, castigando al pobre diablo de su marido, y creando toda clase de estropicios en el seno familiar. Cometía cualquier cantidad de crueldades a su débil y gris esposo.

Teresa, ambiciosa mujer de carrera, medusa que hipnotiza a sus víctimas, poseedora de sutil poder de encantamiento, indiferente hacia su madre, despreciando al único hombre que la amaba y, siempre negando y avergonzada de su padre.

Y, *Rubi*. Verdaderamente mala, encantadora y tocada con la chispa de la seducción. Joven dispuesta a llevar a cabo cualquier cosa por triunfar. A esta mujer se le podía amar por su belleza, y en igual medida se le podía odiar debido a cómo y a través de qué medio lograba lo que se proponía.

Finalmente, de la segunda etapa de las telenovelas, recordamos a Doña Rafaela (María Rubio), en *Rina*, como la enemiga declarada de la protagonista (encarnada en Ofelia Medina), monstruosa, resentida y motivada por el amor enfermizo a su hijo Carlos Augusto (Enrique Alvarez Félix). O también, a Catalina Creel de *Cuna de Lobos*, que iba maquinando sus crímenes sádicamente; poseía una imagen maléfica proporcionada, en mucho, por su parche en el ojo. Sin embargo, era una villana producto de las circunstancias, incluso al final de la historia se arrepiente de sus maldades.



TERESA
MARICRUZ
OLIVIER

RUBI
FANNY
CANO

S A
ARIA
ERESA
RIVAS

LINA CREG
ROBIO

O bien, Enrique de Martino en el *Maleficio*, imagen terrenal del diablo, acompañado por un terrorífico mastín; Enrique de Martino era un villano manipulador que controlaba la vida de su esposa e hijos, para cumplir con la voluntad del maligno, a quien anteriormente le había vendido su alma.



Las telenovelas han conseguido un éxito formidable en países y culturas tan distantes entre sí como las que separan a China de Australia, a México de Rusia, Argentina de Indonesia, Alemania de Turquía... Asimismo, se han llegado a distribuir en Estados Unidos, América del Sur, Centroamérica, el Caribe, Rusia y los países árabes, lo cual ha significado 24 mil horas de programas al año, para *Telavisión*.

CITAS CAPÍTULO DOS

1. Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Ed. Lumen, 5ª edición, España, 1977. Pag. 215.
2. López Alcaraz, María de Lourdes. *El guión, su lenguaje literario*. México, UNAM Acatlán, 1990. Pag. 67.
3. Castagnino, Raúl H. *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*. Ed. Nova, Buenos Aires, 1976. Pag. 137.
4. ibíd., pag. 146.
5. Galindo, Jesús. "Lo cotidiano y lo social. La telenovela como texto y pretexto", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. II, 4-5, 1988. Pag. 103.
6. Martín Barbero, Jesús. "Matrices culturales de la telenovela", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. II, 4-5, 1988. Pag. 145.
7. López, loc. cit.
8. Martín Barbero, op. cit., pag. 146.
9. Galindo, op. cit., pag. 109.

10. Syd Field. *¿Qué es el guión cinematográfico?*. México, UNAM, CUEC, Area guión núm. 14, 1986. Pag. 16.
11. Eco, op.cit., pag. 221.
12. ibíd., pag. 247.
13. Torres Aguilera, Francisco Javier. *Telenovela, televisión y comunicación*. Ed. Coyoacán, México, 1994. Pag. 31.
14. ibíd., pag. 32.
15. Bentley, Eric. *La vida del drama*. Ed. Paidós; México, 1990. Pag. 192.
16. Gutiérrez Espíndola, José Luis y Lobato Pérez, María Petra "La industrialización del drama. Historia y estructura de la telenovela mexicana", en Raúl Trejo Delarbre (coord.), *Las redes de Televisa. Claves Latinoamericanas*, México, 1988. Pag. 78.
17. ibíd., pag. 79.
18. ibíd., pag. 83.
19. Roura, Assumpta. *Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón*. Ed. Gedisa, España, 1993. Pag. III.
20. cfr. ibíd., pags. V, VI, 83, 84.

21. Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultural y hegemonía*. Ed. Gustavo Gili, México, s.f. Pag. 129.
22. Hinojosa, Armando. *Definición y dinámica de los rasgos del carácter*. México, UNAM, s.f. Pag. 48.
23. ibíd., pag. 95.
24. cfr., ibíd., pag. 137.
25. Thomasseau, Jean-Marie. *El melodrama*. F C E, Breviarios 502; México, 1989. Pag. 43.
26. Hinojosa, op. cit., pag. 101.
27. Eco, Umberto. "James Bond: una combinación narrativa", en *Análisis estructural del relato*. La red de Jonás, serie estudios 7; México, 1991. Pag. 86.
28. Sánchez Luna, Gerardo Emilio. "Sintaxis de la imagen del villano de la telenovela mexicana". Tesis, México, UNAM, FCPyS, 1987. Cfr. pags. 44-45.
29. Roura, op. cit., pag. 45.
30. Tapia Campos, Martha Laura. "La dramática del mal en el cine mexicano", *Cuaderno de Ciencias de la Comunicación*, núm. 3, México, UNAM, FCPyS, 1989. Pag. 11.

3. ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN

En esta tercera parte del desarrollo de la investigación, compuesta por tres subapartados, se pretende justificar la selección de las telenovelas aquí analizadas, y de explicar el desarrollo metodológico del corpus que sirve como material de trabajo que sustenta la conceptualización del tema de estudio.

En primera instancia, se describe de qué manera fuimos orillados a seleccionar tres producciones telenovelísticas entre los más de treinta años de telenovelas mexicanas, y efectuar, de ellas, un análisis narrativo en la presente investigación.

En segundo lugar, serán guiados a una de las fases más importantes del trabajo: ahí, se aplicarán algunas propuestas aportadas por algunos autores citados ya, por ejemplo Syd Field, quien nos da una serie de consejos para crear un personaje, los cuales servirán para determinar las partes que componen a cada uno de los villanos estudiados en la presente tesis, o bien para descubrir si cumplen con todos ellos o no.

En esta segunda parte, a través de un "híbrido" formulado a partir de la propuesta hecha por los autores consultados, serán desmenuzados los villanos objeto de nuestro estudio comparando entre sí, por ejemplo, los conceptos que nos proporciona Hinojosa sobre los caracteres que conforman la personalidad de los individuos, para conocer más de cerca la personalidad de dichos villanos.

En la última etapa, a partir de las descripciones resultantes de los tres casos, podremos ubicar y clasificar a los tres villanos, para así poder presentar una propuesta tipológica que busque mostrar -a pesar de tener caracteres similares- la autenticidad y originalidad de los villanos de cada telenovela.

Finalmente, cabe destacar que entre esas pequeñas diferencias que hacen de un villano un personaje único e irrepetible, sobresalen factores tales como el tipo y la interpretación del actor, o la vestimenta y carisma propios del personaje, por ejemplo.

3.1 DETERMINACIÓN DE LA MUESTRA: TERESA, CADENAS DE AMARGURA Y A FLOR DE PIEL

Son ya casi cuarenta años de producciones telenovelistas en México. Primero, realizadas monopólicamente por una empresa; después, bajo los mismos patrones, esta televisora contó con la colaboración del Estado; más tarde, con la llegada de producciones extranjeras, se realizaron aisladamente teledramones por parte de otras productoras. Finalmente, hoy conviven telenovelas de *Televisa* -fundadora del género, en México-, teleromances de *TV Azteca* -joven fomentador de este producto televisivo-, con las exportaciones brasileñas, colombianas, venezolanas y argentinas.

Este capital que posee la televisión, ha dado a México un lugar preponderante en el mundo, debido a sus altos niveles de calidad tanto en la producción como en recursos humanos y materiales.

Durante más de treinta años de telenovelas mexicanas, se ha conformado un estilo fácilmente reconocible en cualquier parte del globo terráqueo: su cercanía con el melodrama radica en la medida en que nuestras producciones abusan, plazeramente, de los detalles y las escenas "impresionistas"; asimismo, a su alrededor, nos topamos con sus extravagantes y complicadas escenografías, profusas de adornos y detalles; y, por último, al igual que el cine de Ismael Rodríguez -y en general el de la "época de oro"-, los culebrones nacionales llegan a fastidiar e incluso a infundir la carcajada, como reacción a sus densos cuadros de melancolía, tristeza y dolor, casi como éstos que leímos en *Pito Pérez*.

Dentro de su marco estilístico, encontramos que las telenovelas mexicanas se presentan en un horario en el que, según argumentan sus realizadores, el espectador modelo (llámese ama de casa, adolescentes, servidoras domésticas, abuelitas, y -recientemente y a diario más común-, el sexo masculino), está indefenso a este material televisivo: regularmente inician sus transmisiones a las 18 horas. Cabe resaltar que su duración oscila entre los 140 capítulos, y que no cuentan con libreto completo y definitivo desde su inicio.

Por otra parte, el número de realizaciones telenovelísticas que se han hecho desde *Semita prohibida* (1957), a la fecha, está alcanzando la cifra de casi quinientas producciones, aproximadamente. Simplemente, para 1970 Telesistema Mexicano (antecedente de *Televisa*) enviaba 700 medias horas al extranjero. Y, en 1986 *Televisa* produjo un total de 38 telenovelas (2660 horas aproximadamente).

Así, resulta evidente que, por tanto, sería casi imposible estudiar todas esas producciones telenovelisticas, pues nos llevaría tantos años que al terminar de analizarlas tendríamos un trabajo fuera de contexto y el número de teleromances se habría nuevamente acumulado.

Este factor nos llevó a escoger ciertas telenovelas. En un principio, se pensó en una telenovela -significativa- por año; empero, aún sería una labor harto ardua y de varios años.

Intentamos probar la fórmula del rating: por ejemplo, tomar las diez telenovelas más populares de estos treinta y ocho años telenoveleros. Habíamos contemplado incluir *Senda prohibida*, *Gutierrez*, *Teresa* y *Corazón salvaje* en su primera versión, *Rubi*, *Yesenia* con Fanny Cano, *Mundo de juguete*, *Rina*, *Los ricos también lloran* y *Cuna de lobos*.

De las primeras, por falta de un sistema de grabación como el videotape, era más que imposible obtenerlas. Del resto, igualmente lo era, dado el hermetismo existente en -este caso- *Televisa* respecto a este tipo de material televisivo.

Finalmente, fue obligado recurrir a las telenovelas que se proyectaban en ese momento; algunas de ellas se repetían, pero en su tiempo habían sido importantes e interesantes tanto en su argumento como en sus personajes.

De tal forma que, escogimos dos telenovelas de reestreno que, incluso, tenían mayor éxito que las que se presentaban como nuevas producciones; y, para completar la trilogía, seleccionamos un teledrama de reciente elaboración.

Así, nuestro cuadro de telenovelas quedó formado por: *Teresa* (1989, segunda versión) y *Cadenas de amargura* (1991), producciones de *Televisa*; y, *A flor de piel* (1994), de *TV Azteca*.

La primera debe su selección, a pesar de ser un remake, a la buena aceptación que tuvo tanto en su proyección inicial como la que tenía en ese instante, así como por la buena interpretación de sus actores. La segunda, en razón de la incuestionable actuación de Diana Bracho y la fuerza del personaje villano que interpretaba. Y, la tercera, debido a que se miraba como un buen teledrama, porque venía de una productora naciente, por algunas propuestas diferentes que planteaba en su realización y por el buen recibimiento del público, a pesar de que repetía los formatos narrativos presentes en las telenovelas hasta ahora.

De esta manera, logramos conformar lo que hoy se presenta como la muestra objeto de nuestro estudio, para la presente tesis de licenciatura.

3.2 ANÁLISIS DE LA MUESTRA

Una vez que se han expuesto los motivos de la elección de la muestra integrada por *Teresa*, *Cadenas de amargura* y *A flor de piel*, se tratará de explicar de qué manera se seleccionaron los elementos narrativos de cada historia que nos permitiera ubicar a los villanos y sus acciones dentro del melodrama.

Para esta tarea se tuvo que tomar en cuenta tres aspectos, para nosotros importantes y determinantes para realizar la selección de las escenas que ilustrarán fielmente el presente trabajo de investigación.

Estos aspectos fueron: pesar la fuerza dramática de la escena donde aparece el villano al momento de realizar su fechoría; para ello, con nuestros escasos conocimientos de actuación, calificamos la representación de los actores que aparecían en escena; basándonos en las referencias que nos proporcionaron las clases de guión, juzgamos los diálogos que ahí se leían; y, sopesamos el contexto escenográfico en que se apoyaba la escena.

Posteriormente, se analizó la proyección de la personalidad del villano en un primer nivel narrativo; esto es, si la escena mostraba al villano con las características típicas, descritas por algunos autores dentro de esta investigación. De tal modo, que cuando alguien viera la o las escenas pudiera describir -a grandes rasgos- al villano. Para esto, se tomó en cuenta el léxico del personaje, su vestimenta y las actitudes que mostrarán su carácter y forma de ser.

Y, el último punto a considerar, y que es el que en realidad permitió saber si era posible o no utilizar las escenas para una posterior edición y como apoyo de la investigación, fue la calidad de la imagen grabada. Lo cual se traduce en, dependiendo de la recepción del televisor, si el audio y la nitidez de la imagen permiten o no hacer uso de la o las escenas que de ahí se elijan.

Todo ello, teniendo como complemento y soporte los resúmenes de cada capítulo que proporciona en sus ediciones, semanalmente, la revista *Tele-guía*. A través de ellos, se facilitó la continuidad en el seguimiento de las secuencias que llevaba la historia cuando no se tenía, por algún motivo, uno o varios capítulos de alguna de las tres telenovelas; lo cual, sucedió en contadas ocasiones.

De estos resúmenes, se integrará en el *Apéndice* una somera síntesis de las historias de los teledramas aquí estudiados.

A continuación, se presentará la descripción de los villanos y sus características comunicativas, físicas y psicológicas. Y, a través de un cruce de datos proporcionados por las definiciones que hace Hinojosa de los caracteres que conforman la personalidad, plantaremos, desde nuestra percepción, cómo es la personalidad de los villanos de los teleromances: *Teresa*, *Cadenas de amargura* y, *A flor de piel*.

Syd Field, en los capítulos tres y cuatro de su libro *¿Qué es el guión cinematográfico?*, que se refieren a "El personaje" y a la "Construcción del personaje", nos plantea una serie de interrogantes que van de preguntar si el personaje es femenino o masculino, hasta cuestionarse como reaccionaría en determinada situación. Asimismo, divide en una parte interna y una externa la vida del personaje;

también la ubica en el área profesional, personal e íntima, para lograr así la creación perfecta de un personaje.

A partir del planteamiento de Syd Field, formulamos algunas preguntas que nos mostrarán las características comunicativas, físicas y psicológicas de los villanos. Dichas cuestiones deberán responderse mediante la observación de las telenovelas. El resultado será, entonces, la descripción propia de cada villano de las telenovelas muestra.

Tomando como base los conceptos de VIDA INTERIOR y VIDA EXTERNA que propone Syd Field, obtuvimos datos como la edad, el sexo, estado civil, ocupación e inquietudes de los villanos.

Dentro de VIDA INTERIOR integramos los conceptos: Edad, Dónde vive, Situación sentimental (en general, es feliz o infeliz), y Estado civil (soltera, casada, divorciada o viuda).

En VIDA EXTERNA, los conceptos fueron: Ocupación (¿qué es y a qué se dedica?), e Inquietudes (¿querría que su vida fuera diferente? ¿cómo?).

Estas "dos vidas", están conformadas por los ámbitos profesional, personal e íntimo, tal y como lo sugiere Syd Field; sin embargo, aquí se ubicaron en el ÁMBITO SOCIAL (interpersonal) y el ÁMBITO ÍNTIMO.

Finalmente, en un cuadro integramos los conceptos: "léxico" (popular: caló o de barrio, sofisticado, intelectual, mojigato -lleno de expresiones moralistas, conservadoras y prejuiciosas-, y coloquial); "personalidad" (todos aquellos calificativos que describan la manera de ser del villano); y, "apariencia física" (desde si es fea o bonita hasta cómo es su vestimenta).

CUADRO NÚMERO UNO

VIDA INTERIOR

<u>PERSONAJE</u>	<u>SEXO</u>	<u>EDAD</u>	<u>DÓNDE VIVE</u>	<u>SITUACIÓN SENTIMENTAL</u>	<u>ESTADO CIVIL</u>
TERESA	fem.	20 años	En el D.F., en una col. popular; en una vecindad.	Debido a su posición socioeconómica, Teresa es desdichada.	soltera
EVANGELINA	fem.	40-45 años	En Gto., en una casona de estilo colonial.	Por una frustración amorosa, ella es miserable.	soltera
SOFÍA	fem.	18-20 años	En una zona residencial, en una casa lujosa.	Por no ser amada por Daniel, y debido a que no le prestan atención sus padres, porque viajan constantemente, Sofía guarda mucho rencor. Por lo que, Sofía se siente desventurada.	soltera

CUADRO NÚMERO DOS

VIDA EXTERNA

PERSONAJE	OCUPACIÓN	INQUIETUDES
TERESA	Estudia, depende de sus padres económicamente.	Le gustaría cambiar su vida. Desearía tener una posición socioeconómica holgada, sin problemas ni limitaciones. Quisiera que su familia perteneciera a un nivel cultural e intelectual elevado. Ahora el poder y el ser reconocida socialmente, y estar llena de lujos.
EVANGELINA	Es ama de casa, vive con su hermana Natalia y depende de la herencia de su sobrina Cecilia a la cual le oculta que es heredera de la fortuna de sus padres.	Cambiaría su vida si estuviera a su alcance hacerlo. Está amargada desde que, en su juventud, no fue correspondida por el hombre a quien amaba, y el cual estaba enamorado de su hermana. Desearía amar y ser amada por el hombre al que siempre quiso.
SOFÍA	Estudia la carrera de administración. Depende económicamente de sus padres, quienes le cumplen sus caprichos.	Modificaría su vida para poseer el amor de Daniel -su primo-, y la atención de sus padres. Le gustaría ser comprendida y reconocida por los seres que le rodean, desinteresadamente.

Como ya dijimos anteriormente, uno de los aspectos a conocer es el **ÁMBITO SOCIAL** (interpersonal) de nuestros tres personajes villanos muestra; para ello, habría que preguntarse **¿cómo es su relación con las personas que les rodean?**

TERESA

A) Es desleal, a pesar de querer a las personas con quien se relaciona. Este sentimiento pasa a segundo término cuando sus intereses están de por medio. Su codicia puede más que cualquier otra cosa.

B) Es sociable, pero utiliza a la gente para sacar algo de provecho. Con los que considera débiles, es prepotente y humillante con ellos. Su relación con los hombres es un escalón para obtener algo que desea. Además, siempre está presente la crítica hacia los demás. Donde ve dinero, Teresa hace acto de presencia.

Podemos traer un ejemplo, la escena en la que Teresa, antes de irse a dormir, cocina un pan para obsequiarlo. Ya dormida, sus padres llegan, la ven acostada y para no molestarla no la despiertan. Vienen de su jornada de trabajo con hambre, al ver el pan en la mesa deciden tenerlo como cena. A la mañana siguiente, mientras sus padres desayunaban, Teresa sale de su recámara y al mirar lo sucedido enfurece y grita a sus padres, despreciándolos.

EVANGELINA

Es insincera. Ante las personas pone una cara amable, pero a sus espaldas da la contraria. A causa de su infelicidad, Evangelina desea la desdicha para los demás, sobre todo para aquellos que tienen alguna relación con el hombre al que amó, como una forma de "venganza". Tiene poca vida social. No tiene amistades dado su carácter amargado.

Por ejemplo, la primera escena de la telenovela, cuando los papás de Cecilia la llevan con sus tías para que la cuiden durante los días que estarán de viaje. Evangelina los recibe afectuosamente; le habla cariñosa mente a Cecilia, la acaricia y la besa frente a sus padres, pero una vez que se marchan le advierte autoritaria y despectivamente las reglas a las que se someterá en esa casa. La niña atemorizada asienta a todo. Finalmente, estas escenas tienen su clímax cuando Evangelina es notificada de la muerte de su hermano y su cuñada, al regresar a Guanajuato de su viaje. Entonces, Evangelina enfurecida desata su ira desenfundadamente en Cecilia, gritándole y achacándole el deceso de sus padres.

SOFÍA

Sus relaciones siempre son conflictivas. Todo el tiempo discute y se pelea con las personas, es arrogante y petulante hacia ellas, las humilla, es prepotente y ofensiva, presuntuosa y orgullosa. Toma a la gente como un medio para lograr sus propósitos. Es hipócrita y

Algunas tomas recurrentes para la significación de carga dramática, que igual apoyan un discurso positivo que la indicación de maldad son:



Por ejemplo al poner una substancia venenosa, para dañar al protagonista

Es importante señalar que gracias a este encuadre se detectan las miradas de agresión, gestos de amenaza, hipocresía, etc.

Permite ver con claridad las reacciones que el protagonista crea en el villano con quien se enfrenta

Es un encuadre ideal para dramatizar peleas, confrontaciones, discusiones, etc.

Este plano de conjunto proporciona la oportunidad de revelar estados de tensión, ambiente de coraje, miedos, etcétera en varios personajes

abusiva, se aprovecha de los que cree débiles.

Como cuando Sofía llama por teléfono a su tío para avisarle que Angela está con Daniel, sabiendo de antemano que sus tíos la odian. Haciéndose la víctima, Sofía le dice a su tío que hará lo posible por mantenerlo informado de todo lo que suceda a pesar de que Daniel, Mariana y Angela no dejen que se acerque a ellos; aclarándole que todo esto lo hace por el bien de Daniel pues, cegado por el amor a Angela, no sabe cómo está procediendo.

Ahora bien, otra de las cuestiones que debemos formularnos para entrar al **ÁMBITO ÍNTIMO** de estas villanas sería ¿cuál es el objeto de búsqueda dentro de la telenovela y su finalidad de alcanzarlo?:

TERESA

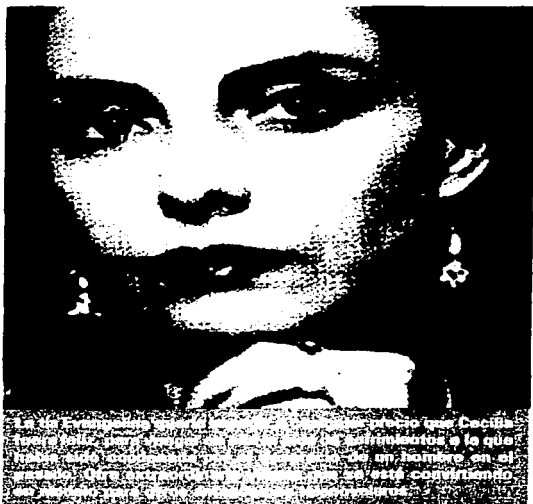
Tiene como meta obtener una posición social y económica próspera. Quiere pertenecer a la esfera de la alta sociedad; desea una pareja de buena familia y adinerada, que sea inteligente, apuesta y exitosa en lo que hace. Además, anhela el reconocimiento de la gente. No le importa qué tenga que hacer o encima de quién tiene que pasar con tal de obtener lo que quiere; aún si se trata de perder el cariño de sus padres.

EVANGELINA

Por su frustrante vida, sólo desea impedir la felicidad de su hermana, su sobrina, del hombre a quien amó -y el



Aunque se justificaba que la villana hiciera toda clase de intrigas, mintiera, reaccionara hipócrita o angelicamente según resultaran o no sus planes, la realidad es que el público prefería el lado demoníaco de *Torosa*.



cual la despreció-, y de aquellos que tengan algún parentesco con éstos. También, mantener en secreto la verdad sobre la muerte de los padres de Cecilia, y respecto a la herencia que le corresponde. Asimismo, continuar atormentando a su sobrina culpándola de la muerte de sus padres. Y, vengarse de su hermana Natalia y del hombre que le arrebató.

SOFÍA

Obtener la atención y el amor de Daniel. Y por no ser correspondida, descargar su ira contra toda mujer que reciba el amor de su primo, como en el caso de Mariana. Asimismo, desea tener la atención y comprensión de sus padres, y no sólo su dinero.

Por otra parte, desde el punto de vista psicológico, y siguiendo los conceptos de Hinojosa, podemos decir que:

A) Teresa es una persona que pocas veces muestra emotividad y afectividad, ya que estas pueden amenazar su intimidad y por tanto, ser vulnerable o débil. Entre estas emociones o afectos reprimidos están la tristeza, el enternecimiento e incluso la amistad.

La frialdad que proyecta Teresa es un medio de defensa y adaptación. Pues ésta, es la base de su carácter seductor, ya que una apariencia agradable le facilitará el engañar a la persona que le servirá de vehículo para conseguir su propósito.

Es cruel, entonces, por no sentir pena al hacer sufrir a la gente que engaña, su crueldad le otorga el poder que le es negado por su posición social y económica.

Teresa, es una persona que planea su vida según escalas de valor exageradas, que la llevan a imponerse metas irracionalmente grandiosas. Por tanto, puede considerársele un ser codicioso: eso que desea sobrepasa cualquier mérito o derecho, sin que interfiera el que alguien se encuentre a su paso para conseguirlo. Además, Teresa es un sujeto calculador.

B) Evangelina, por su parte, es imperiosa y manipuladora. Cuando da algo, es por que piensa obtener un provecho mayor, ya sea éste una "gratificación" emocional derivada de su poder para hacer sufrir, humillar y dominar.

Es posesiva, pues no permite que se aleje de su campo vital aquello que considera es de su pertenencia. Esto, porque teme a cualquier cambio, debido a que siempre busca el control de todo.

Es cruel en tanto cree aliviar su rencor y dolor, mientras ve el sufrimiento de los demás. Asimismo, es impasible. También, es envidiosa: desea la belleza y juventud de su sobrina, y el cariño de un hombre como el que ama a Cecilia. Y, es moralista y mojigata.

En suma, podemos decir que está resentida, que guarda el odio y el rencor sufridos por el hecho de haber sido despreciada por el hombre al que amaba.

C) Sofía, la chica que aún no entiende que Daniel no la ama, es soberbia, engreída, superficial: vacía, en una palabra.

Esta joven, es cínica, intrigosa -miente en contra de la gente, con tal de verla sufrir o hacerla pasar un mal rato-. Pareciera que no tiene sentimientos ni valores. Es una muchacha sin escrúpulos.

También, es egoísta y caprichosa; siempre pretende salirse con la suya. Es inestable e inconsistente, sólo quiere ser reconocida, aceptada, pagada y admirada por el mayor número de personas posible.

Sofía, asimismo, es hipócrita, "coqueta", siempre y cuando esta conducta pueda serle útil para sus propósitos. Además, es sumamente presumida, pedante, devota de humillar, insultar y despreciar a la gente, sobre todo si se trata de personas que considera inferiores a ella, tanto socioeconómica como intelectualmente.

Es burlona y blofista en tanto le encanta colocar a la gente en situaciones desagradables para ellas, pero que pueden causarle risa a otras.

En resumen, Sofía está necesitada de amor, cariño y atención y reconocimiento de sus padres y de Daniel; Sofía es una adolescente desubicada.

Hasta aquí, sólo hemos descrito y analizado las personalidades de los tres villanos que nos ocupan en esta investigación. Sin embargo, para complementar lo anterior, sería conveniente explicar brevemente, por un lado, cómo se forma la personalidad de un individuo, así como su rol dentro de la sociedad. Y, por otro, la importancia del lenguaje gestual dentro del proceso comunicativo.

En este sentido, podemos decir que la personalidad es el resultado de la suma del temperamento y el carácter; es la *conducta total* que encierra todos los aspectos duraderos y coherentes que nos asemejan a otros seres humanos en algunos casos, y que en otros nos diferencian y singularizan totalmente. En suma, es la influencia ejercida por el contexto en que nos desarrollamos, sobre los rasgos (tendencias básicas en las emociones y en los sentimientos) que nos han sido heredados biológicamente, y que son moldeados a través de los años desde nuestro nacimiento.

Así, en los tres villanos que nos ocupan en este trabajo, su personalidad "maléfica" se moldeó de tal manera dados los factores del entorno en que se desarrollaron, pues éstos (la pobreza, las carencias y un status social desprestigiado, en el caso de Teresa; el desprecio del hombre al que siempre amó, el rencor acumulado durante años hacia su hermana y el deseo incontenible por descargarlo en contra de cualquiera, en Evangelina; y, la falta de atención y de cariño paternal, la impotencia de tenerlo "todo" y no poder obtener el amor de su primo, y el sentimiento de envidia hacia los que, con carencias económicas, tienen el amor y comprensión de la gente que los rodea, en el caso de Sofía), vulneraron el temperamento y carácter de Teresa,

Evangelina y Sofía, orientando negativamente la dirección de sus emociones y sentimientos esenciales, lo que terminó por conformar en ellos una personalidad cubierta de maldad y rasgos villanescos.

Este proceso que conforma la personalidad, continuo e ininterrumpido, llamado socialización, se presenta en dos etapas. Una inicial se configura mediante el aprendizaje de normas y valores, teniendo como vehículo la familia, la escuela y la religión. Y, posteriormente, con la renovación de éstos en función de las nuevas situaciones, experiencias y la interacción con otros individuos -representados en el ambiente social y sus formas de presión-, se constituye la segunda etapa.

Así, la respuesta y tipo de conducta que el ser social presente ante situaciones fundamentales y específicas, estarán marcadas por el *rol* que cada uno desempeñe dentro de la sociedad.

De tal modo que, según la o las posiciones que ocupemos (como hijo, hermano, estudiante, por ejemplo), será la parte de la cultura en la que estaremos reconocidos y, por ende, vinculados a las expectativas socioculturales que deberemos cubrir y satisfacer (función o funciones que nos corresponden).

Esto es, por ejemplo, la posición de madre corresponde a la función de criar y atender a sus hijos, y cuya posición está ubicada y reconocida dentro de la parte de la cultura conocida como familia. Ahora bien, dentro de la estructura narrativa de la historia telemelodramática, encontramos *posiciones* bien delimitadas y específicas como la de protagonista y la de antagonista o villano; el primero, tiene como función representar al "bien" y llevar a cabo sus objetivos y sueños; mientras que al segundo, representante del "mal", se le ha asignado la función de obstaculizar -básicamente-, la

vida del personaje principal protagónico y evitar que logre su cometido dentro de la telenovela.

Distinguimos dos tipos de posiciones, las *adscriptas* y las *adquiridas*: las primeras se asignan de acuerdo a factores que la gente no tiene ningún control, como su edad o sexo. Otras posiciones son acordadas según logros individuales, como es el caso de un obispo o un representante ciudadano.

En resumen, para cada posición habrá un rol, y para cada rol una posición. No importa cómo se les asignen posiciones a los individuos, por adscripción o por logro, los roles siempre están ligados a ellas.

Cabe resaltar que, en esta relación entre posición-rol, rol-posición están implícitas ciertas conductas, que de no cumplirse (exigidas) habrá sanciones por parte de la sociedad; o, en el extremo opuesto, de llevar a cabo otras (prohibidas), no incluidas en el rol prescrito, de igual manera serán descalificadas por la sociedad.

Hasta el momento, hemos cubierto una parte de nuestro cometido de complementar esta fase de la investigación. Sólo resta dar un panorama general del papel que juega la gestualidad dentro del proceso comunicativo.

Al igual que el lenguaje articulado, el gestual cumple eficazmente con la doble función de designar las cosas tal cual son, y de expresar lo que sentimos ante ellas, el juicio que sobre ellas emitimos y el valor que les atribuimos.

CUADRO NÚMERO TRES

PERSONALIDAD DE LOS VILLANOS

PERSONAJE	CARACTERÍSTICAS COMUNICATIVAS	CARACTERÍSTICAS PSICOLÓGICAS	CARACTERÍSTICAS FÍSICAS
TERESA	Léxico sofisticado	Ambiciosa, mentirosa, intrigante, inteligente, astuta, hipócrita, mala, orgullosa, presuntuosa, egoísta, interesada, cruel, seductora, persuasiva, fría, incongruente en sus sentimientos y manipuladora.	Sumamente bonita atractiva, seductora, sofisticada en su vestimenta; y, cuando es rica, elegante.
EVANGELINA	Léxico mojigato	Hipócrita, frustrada, infeliz, mala, egoísta, vengativa, rencorosa, dominante, amargada, hostigante, manipuladora mojigata, cruel, autoritaria, conservadora, insociable, moralista y resentida.	Guapa, pero desprecupada de su aspecto exterior. Mojigata en su vestir, así como conservadora y simple (no se maquilla ni se arregla el cabello); en su rostro refleja amargura y enojo.
SOFIA	Léxico coloquial	Orgullosa, presuntuosa, vanidosa, carente de valores, cinica, ambiciosa, intrigosa, mentirosa, sin escrúpulos, hipócrita, cruel, egoísta, caprichosa pedante, prepotente despectiva, burlona y dominante.	Ni fea ni bonita pero, no pasa desapercibida. Provocadora en su vestir. Atractiva, pues posee una bella figura sofisticada pero juvenil en su atuendo. Sigue la moda que impera entre los adolescentes.

*En este cuadro no se incluye una columna sobre rol, pues es evidente que éste es el de villana.

Algunos autores, como Charlotte Wolff, piensan que el lenguaje gestual antecede al verbal, considerándolo como *preverbal*, y que tiene su origen desde el nacimiento.

Además, para la comunicación de los gestos no existen razas, hábitos, costumbres o religiones, pues sobrepasa -casi por entero- cualquier barrera, otorgándole un carácter universal, al establecer lazos entre sus usuarios. Comprende los instintos y las emociones, así como el conocimiento elemental de los objetos.

Con adición a estas características, el lenguaje mímico desarrolla una mejor centralización de la personalidad; la gesticulación ayuda a la mente, manteniéndola ligera y móvil; los gestos expresivos impulsan el flujo de las asociaciones y las imágenes; y, la libertad de los movimientos refuerzan las emociones.

Distinguimos entonces, gestos descriptores, dísticos (que señalan) y modales (niegan, afirman, interrogan u ordenan).

Los descriptores, más universales y más naturales, refuerzan el lenguaje verbal: el "largo" puede expresarse con las manos, poniendo una palma de cara a la otra y separándolas horizontalmente.

Los dísticos pueden indicar diferentes posiciones en el espacio (adelante, atrás, a la derecha, a la izquierda), o bien movimientos de alejamiento, de acercamiento, etc.

Entre lo modales, una de las expresiones más frecuentes es la afirmación o la negación, que representamos con un movimiento vertical u horizontal de la cabeza.

Todos estos gestos pueden reforzar el discurso articulado o sustituirlo en situaciones en las que su uso es imposible como, por ejemplo al no conocer un idioma, distancia, ruido, etcétera. Además, todos ellos son claros y fácilmente comprensibles.

El hombre complementa su forma de expresión a través de los actos, de las palabras y de los gestos. De esta manera, los actos revisten la personalidad de los individuos. Las palabras dejan indicación de la inteligencia y la educación. Y, los gestos revelan la esencia de la personalidad.

Finalmente, cabe resaltar algunos de los gestos más comunes y usuales: los brazos abiertos, versus los brazos cruzados, denotan recibimiento y asentamiento. Este gesto, acompañado de un enderezamiento de la cabeza, con levantamiento de las facciones, de los párpados, de las cejas y de las arrugas de la frente, indican "perplejidad" y "duda".

O bien, tomarse la cabeza con una o ambas manos, es un signo de reflexión. La punta de los dedos entrecerrando la boca, es una manifestación de "sorpresa". O, mover insistentemente la punta del pie, puede interpretarse como "impaciencia" y "aburrimiento".

Con estas líneas estamos posibilitados para concluir con lo que servirá de complemento, y parte final, del presente apartado.

En tanto que, en el tercero y último capítulo de la presente tesis, incluiremos los tipos a los que, a nuestra apreciación, pertenecen los villanos aquí analizados; de esta manera, quedará completada nuestra propuesta tipológica.

3.3 PROPUESTA TIPOLÓGICA

En esta última fase de la tesis, se expondrá una visión respecto de los villanos que aquí se analizaron, ubicándolos en tres categorías a las que se designarán con un nombre específico. Dichas categorías podrían servir como *tipos* dentro del género telenoveleros, en México. Consideramos que estos *tipos* son distintos e independientes de otros villanos, a pesar de que en múltiples ocasiones se ha afirmado que los villanos son todos iguales y con las mismas características, y propósitos.

Queda claro, entonces, que cada antagonico tiene actitudes comunes con otros, como hacer el mal e impedir la felicidad del protagonista. Sin embargo, lo que los diferencia y los hace únicos no es su fin o propósito sino, el motivo o causa por la que actúan de tal o cual forma es la justificación de su comportamiento.

Así, se puede afirmar que equis personaje antagonico comparado con otro conserva características similares, porque hace el mal o por obstaculizar la vida del protagonista; empero, nunca pensamos en por qué procede de esa manera, o en cuál es su verdadero motivo, ya que si esto se presenta, las acciones de los villanos serían predecibles y perderían verosimilitud narrativa e interés.

Por ejemplo, uno de ellos fue maltratado de niño, perdió a sus padres y no conoce la felicidad: ha acumulado rencor y quiere descargarlo en aquellos que están del lado opuesto porque piensa que de esa forma podrá compensar el vacío que tiene.

Pero, en el caso del segundo villano, este es malo debido a que en el pasado padeció de una precaria situación económica, lo cual dejó honda huella en su vida. Además, siempre fue blanco de desprecios, humillaciones, insultos y abusos, lo que alimenta su rencor en contra de la sociedad; ahora está en el lado de los que abusaron de él, y cree vengarse al actuar como ellos y fastidiar a otros que no tienen culpa alguna.

Estos dos personajes hacen el mal y proyectan odio. Sin embargo, la justificación que tienen para efectuarlo es totalmente diferente.

Ahora bien, para nuestra propuesta tipológica, tenemos como punto de partida los resultados obtenidos de los cuestionamientos hechos sobre los personajes de Teresa, Evangelina y Sofía, villanas de *Teresa*, *Culebras de amargura* y de *A flor de piel*, respectivamente.

Hasta aquí, hemos expuesto el objetivo del presente apartado y cómo percibimos al personaje antagónico. Sin embargo, en este punto cabe abrir un paréntesis para hablar un tanto de los *tipos*, pues al saber cómo funcionan éstos podremos ubicar de mejor manera a nuestros tres personajes villanos en la categoría que mejor los represente.

Por ser, en sí, las imágenes un discurso accesible a las masas en el que cabe todo lo decible y lo difundible, éstas llegan a aferrarse a las imágenes, incluso como amuletos, al grado de reinscribirlas en el espacio cotidiano de las cosas, de los vestidos y los objetos.

Así, el catolicismo toma de sus iconos sagrados sus vestimentas por haber recibido de ellos algún "milagro", a manera de agradecimiento. Una insignia patria es llevada en el "corazón" por su pueblo, y querida y defendida como tal. Los colores de un equipo de fútbol sobrepasan los extremos fuera del campo de juego, por parte de los aficionados. Un héroe de las caricaturas es imitado por los niños, como símbolo de valentía, prestigio y liderazgo entre su grupo. O bien, el artista protagonista de la telenovela de moda es modelo a seguir (su ropa, su peinado, etc.), para su público asiduo.

De igual forma, el villano telenovelesco es un ícono que si bien no es seguido y venerado por el televidente, si es odiado y despreciado por éste, al punto de transportar estos sentimientos a la calle, donde -se ha sabido de casos- son agredidos los actores y las actrices que dan vida a los antagonistas de los teledramas.

Como ícono televisivo, la "actuación" del villano está basada en la "fisonomía" del intérprete del personaje: una correspondencia entre la apariencia y los rasgos gestuales con los valores y contravalores éticos que se pretenden representar; esto es, la actuación será lo que veamos acompañado de algún gesto. De ahí que, un villano es típicamente relacionado con el abuso del poder: una mirada pesada, un parche en el ojo, cejas abundantes, una nariz aguileña, una prótesis en la mano o en la pierna, un bastón, una capa, o bien, una exagerada belleza. Por tanto, esa "actuación" tendrá razón de ser en la medida en que el público se haga cómplice de la misma.

Las características tipo que se forma como resultado de esta "actuación" son la imagen lograda, individual, convincente, que permanecerá en la memoria de quien lo ve. Por ejemplo, la voz a veces chillona de Evangelina, la "máscara" angelical en su rostro que cubría su maldad y su rencor; o bien, la belleza y arrogancia natural en

Salma Hayek transmitidas a *Teresa*, y su voz mesurada que, en *Teresa* -sin evidenciarlo-, ordenaba, humillaba o despreciaba. Y, los rasgos faciales de María Barbosa que hacían de *Sofía* una total y natural vilana. Por lo que, la complicidad, entonces, establecida por las dos partes dotará al personaje "típico" de una personalidad entera, no sólo exterior, sino también intelectual y moral.

Por otro lado, el hecho de que un villano sea "malo" no impide que muchos teleesiduos puedan o quieran reconocerse en él. Por ello, se dice que el tipo surge y actúa en la conciencia del televidente, pues lleva consigo eficazmente la condición o algunas condiciones características de la civilización contemporánea y el estado de una cultura.

Así, a través de todo este cúmulo de elementos, podemos conocer -o llegar a conocer- a nuestro villano -o personaje, cualquiera que éste sea-, ya que no sólo estamos identificados o no con él y con sus acciones, sino también porque podemos juzgarlo y cuestionarlo.

En suma, la tipicidad del personaje está definida en la relación de éste con el reconocimiento que del mismo pueda realizar el televidente. Es decir, lo que el público le atribuya como características, va a determinar -en realidad- su personalidad, y en consecuencia lo que va a permitir ubicarlo en alguna categoría o tipo.

De tal forma que, *Teresa*, villana de *Teresa*, cabría en el tipo que nombramos VILLANO INVOLUNTARIO, pues *Teresa* tiene como único objetivo el éxito, y cegada por el mismo, no ve ni contempla otro; y no le interesa alguna otra cosa porque ni siquiera piensa en nada más. Es decir, lo que pase o pueda pasar a consecuencia de lo

que haga para obtener lo que se propone es meramente impremeditado; su razonamiento y atención se limitan a lo que añora, y no van más allá.

Por eso, este personaje puede ser típico dada la complicitad que estableció con el público durante la proyección de la telenovela. A pesar de ser villano, como se apuntó antes, los televidentes de *Teresa* experimentaron situaciones contradictorias de odio-comprensión, lástima-rencor; con lo que, el personaje adquirió una peculiaridad y una singularidad determinantes en su estructura narrativa, que lo distinguen del resto de los villanos de las telenovelas mexicanas.

Esto, se logró no por la buena o mala actuación del actor, sino por sus rasgos físicos, su mirada, su temperamento, y por esa personalidad que también le dotó el teleauditorio al personaje.

Por otra parte, nos encontramos con que Evangelina, antagonico de *Cadenus de amargura*, es un villano tipo porque siempre se presentó como un personaje que conlleva sus sensaciones y sus actos intelectivos con un drama y un conflicto de pasiones propios. Todo el tiempo mostró una acusada individualidad; además de que, los comportamientos suyos no son posibles de hallar en lo cotidiano de la vida: vivió porque encarnaba fielmente -el personaje mismo- sus comportamientos; sus gestos, su apariencia, su proyección era la de un villano, ciertamente.

La tipicidad, por tanto, de este villano corresponde a una a la que se ha identificado como la de la MALDAD SUBTERRÁNEA, puesto que, a pesar de que sus villanías eran directas, siempre se mostró como una tía que actuaba de buena fe y en busca del beneficio de su sobrina: el proceder superficial de Evangelina ocultaba el verdadero, el villanesco y subterráneo.

Sólo resta citar la tipicidad de Sofía, villana de *A flor de piel*, cuyos rasgos típicos de maldad: joven, seductora, atractiva, rica, inteligente e hipócrita, se mostraron directa y abiertamente hacia el protagonista de la telenovela, lo que provocó la complicidad del público al reconocerla como villana y al profesarle su odio y su rechazo, elementos suficientes para determinar que nos encontramos con un logrado tipo de villanía representado bajo la fisonomía de los contravalores éticos.

Sofía, de esta manera fue ubicada en la categoría que se denominó MALDAD ABIERTA. Tipo en el que fácilmente se reconoce la personalidad del personaje: la correspondencia de la apariencia y los rasgos gestuales con la ética negativa de la figura telenovelesca, muestran la fisonomía del villano.

CONCLUSIONES

Con el desarrollo de esta investigación, la revisión histórica de la telenovela nos mostró el verdadero sentido de éste género televisivo, permitiendo una concientización acerca del tema. Es decir, que ahora podemos considerar que, la telenovela *a nativitate* se presentó como medio de entretenimiento y nunca como lo contrario; que si bien se han dado casos excepcionales (*Gutierritos*, *La tormenta*, *Teresa -1ª versión-*, *Senda de gloria*, *Cuna de lobos*, *El vuelo del águila*, *La antorcha encendida*), estos han quedado sólo como tales, ejemplos aislados sin mayor éxito que el obtenido en su momento.

A través del análisis descriptivo presentado en este trabajo, parecería que los teledramas no quieren decir nada; su único y último fin es el de divertir lo mayoritariamente posible.

Por otra parte, hemos confirmado que el melodrama televisivo ha tomado como principio de organización narrativa la repetición de modelos. Así, el orden-desorden-orden ha quedado instaurado tanto a nivel de la historia como a nivel de los personajes; se ha dejado de lado el explorar fórmulas menos recurrentes, más originales, menos inverosímiles, más empáticas con la realidad y menos ensoñadoras.

También, como resultado del presente trabajo, sabemos que la industria de los teledramas se ha consolidado en América Latina como el tipo de programas no sólo más preferido sino además como la forma de producción que mayor éxito

comercial ha alcanzado en nuestros países y, sorprendentemente, en mercados poco comunes para nuestros productos televisivos como el estadounidense y el europeo, que paulatinamente empiezan a consumir telenovelas latinoamericanas en un número cada vez más creciente. Por lo que ya no resulta extraño enterarse que la televisión norteamericana, europea o asiática transmitan producciones de manufactura mexicana, argentina, venezolana, carioca, colombiana e incluso peruana.

La presente investigación centró su atención en los villanos del género telenovelesco, pues encontramos que al ser la telenovela un drama, el motor que mueve sus historias está representado por los maleficios que maquina el antagonista de la teleserie, para obstaculizar el destino del protagonista. Todo lo anterior dota de mayor valor dramático, por su carga negativa, al personaje malvado de la telehistoria, constituyéndolo en elemento indispensable del argumento y arma eficaz del teledramaturgo.

Los tres casos estudiados, Teresa, Evangelina y Sofía, son ejemplos de excepción de los tipos en que comúnmente han incurrido, de forma desgastada, los escritores mexicanos de melodramas televisivos (*TV Azteca*, últimamente, ha apostado a la pluma de teledramaturgos sudamericanos, colombianos principalmente, para dotar a sus historias de nuevas y probadas formas narrativas). Los cuales, tal vez por falta de imaginación o debido a la indiferencia del público hacia los villanos, no han querido arriesgarse con nuevos modelos más o menos originales o poco recurridos, o bien, cuando menos modificarles con algunas variantes que los diferencien del resto.

Así, percibimos en los tres ejemplos de nuestro estudio que sus creadores los han querido acercar al telespectador al dotarlos de mayor sensibilidad, humanizándolos; o en todo caso, polarizando sus características -excesivamente malos pero con intensos conflictos internos-, en los que fácilmente puede sentirse reflejado el teleauditorio.

Son, por su adecuado manejo dramático, *tipos*; personajes caracterizados más o menos de la misma forma que los de la gran lista de telenovelas mexicanas, pero con ciertas precisiones que los ubican en una categoría especial. Ofrecen mayor maldad, tal vez; son menos vicarios; pueden catalogarse un tanto más sentimentales y son, por todo lo anterior, más protagonistas que el propio protagonista. Teresa, Evangelina y Sofia, como se establece mediante el análisis, están menos sujetas a los demás y pertenecen más a ellas mismas. También, quedaron fuera del alcance satanizador y despreciativo del público, al ser comprendidas y un poco más identificadas con éste último; son, por tanto, menos maniqueos que el resto de sus homólogos, y en consecuencia dejan de ser el blanco de las acusaciones y el acoso del teleauditorio.

En suma, son una fórmula más en la narrativa de los personajes villanos, y una plataforma para futuros modelos. Son parte ya de un nuevo entorno interpersonal, y en consecuencia se convierten en el tema de las conversaciones cotidianas.

De este modo, los *tipos* estudiados se erigen como base de una propuesta tipológica -la nuestra- que nos exhibe las características clásicas de un antagonista, pero que asimismo nos presenta los elementos que los versatiliza y separa del grupo de villanos comunes -aquellos que se representan mediante una cicatriz en la

cara, atuendos raros, etcétera, y carentes de toda carga dramática-, para formarlos en tres diferentes categorías de malvados, en las que se ubicarán otros modelos inspirados en Teresa, Evangelina y Soffa.

Podríamos hablar, entonces, de tipos específicos de villanos al confrontar la idea anterior con lo hecho por Martín Barbero y Mazziotti sobre el fuerte sentido de pertenencia de los países productores de teledramas al referirse al formato mexicano, al brasileño, al colombiano, etcétera; pues en ellos se ubicarían los tipos villanescos propuestos en la presente investigación. Es decir, así como encontramos una tipología del melodrama televisivo, podría formularse una que identifique y clasifique no sólo a los villanos sino a los personajes de la narrativa teledramática latinoamericana.

Por otra parte, podemos concluir que se ha insistido en limitar a los personajes de las telenovelas en tres ámbitos: el amoroso, el sexual y el económico. En esta temática manida tanto los protagonistas como los antagonistas luchan entre sí y deben enfrentarse también contra los cambios repentinos de personalidad propios y ajenos; en una palabra: se debaten contra el destino deparado por el teledramaturgo.

Finalmente, afirmado ya como mera mercancía, como mero valor de cambio, la telenovela, despectivamente llamada culebrón, debe apelar a más complejas y elaboradas estructuras narrativas; en tanto, menos esperadas y más originales historias, que se funden en una identidad narrativa más sincera, entre espectador y personajes.

Sólo resta esperar que lo hasta aquí expuesto inspire la curiosidad y el talento de muchos investigadores a adentrarse en el mundo de las telenovelas, así como a incitarlos *aequo animo* a continuar y complementar esta propuesta tipológica. Que si bien no satisfizo enteramente nuestras pretensiones y expectativas, si cumplió con cimentar las bases del edificio que concluirán otros compañeros y estudiosos del tema, y cubrir así los puntos que faltan, o que ni siquiera se contemplaron en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Jonathan

Reducción de tesis y trabajos escolares

México, Ed. Diana, 1974.

Barthes, Todorov, Eco y otros

Análisis estructural del relato

México, La red de Jonás, serie Estudio-7, 1991.

Bentley, Eric

La vida del drama

México, Ed. Paidós, 1990.

Beristáin, Helena

Análisis estructural del relato literario

México, Ed. Limusa-UNAM, 1991.

Brown, Roger

Psicología social

México, Ed. Siglo XXI, 1975.

Castagnino, Raúl H.

El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral

Buenos Aires, Ed. Nova, 1976.

De María Campos, Armando

El teletatro en México

México, Cía. de Ediciones Populares, 1957.

Eco, Umberto

Apocalípticos e integrados

5ª edición, España, Ed. Lumen, 1977.

Fernández Christlieb, Fátima

"La industria de radio y televisión: gestación y desarrollo"

Apuntes, s/f.

González Requena, Jesús

El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad

Madrid, Ed. Cátedra, Signo e imagen, 1992.

Guiraud, Pierre

El lenguaje del cuerpo, 2ª parte, caps. IV, V y VI.

México, F C E, colección Breviarios, 1986.

Gutiérrez Espíndola y Lobato Pérez, María Petra

"La industrialización del drama. Historia y estructura de la telenovela mexicana",
en Raúl Trejo Delarbre (coord.), *Las redes de Televisa*.

México, Claves Latinoamericanas, 1988.

Hinojosa, Armando

Definición y dinámica de los rasgos del carácter

México, UNAM.

López Alcaraz, María de Lourdes

El guión, su lenguaje literario

México, UNAM, Acatlán, 1990.

López-Pumarejo, Tomás

Aproximación a la telenovela

Madrid, Ed. Cátedra, 1987.

Martín Barbero, Jesús

De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, 2ª parte, cap. II; 3ª parte, cap. II.

México, Ed. Gustavo Gili, s/f.

Monsiváis, Carlos

"Zócalo, La Villa y anexas", en *Cien años de lucha de clases en México (1876-1976)*, tomo 2; Colmenares, Ismael y Gallo, Miguel Ángel (recopiladores).

México, Ed. Quinto Sol, 1985.

Munné Matamala, Federico

Psicología social, cap. IV.

Barcelona, España, Ediciones CEAC, 1980.

Muñoz Aguilar, Ma. de la Paz

La telenovela como reflejo de la ideología dominante. Análisis de Cuna de lobos

Tesis, México, UNAM, FCPyS, 1980.

Newcomb, Theodore M.

Manual de psicología social, tomo 1.

Argentina, Editorial universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 1976.

Propp, Vladimir

Morfología del cuento

Madrid, Ed. Fundamentos, 1977.

Quiroz y Sánchez, Gustavo

La estructura de la significación del melodrama comercial

Tesis, México, UNAM, FCPyS, 1980.

Roura, Assumpta

Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón

España, Ed. Gedisa, 1993.

Sánchez Luna, Gerardo Emilio

Sintaxis de la imagen del villano en la telenovela mexicana

Tesis, México, UNAM, FCPyS, 1987.

Syd Field

¿Qué es el guión cinematográfico?

México, UNAM, CUEC, Area guión núm. 14, 1986.

Tapia Campos, Martha Laura

"La dramática del mal en el cine mexicano", en *Cuaderno de Ciencias de la Comunicación*, núm. 3.

México, UNAM, FCPyS, 1989.

Televisa

Stand dentro de la *Expo Centenario*

México, audiograbación, 1991.

Thomasseau, Jean-Marie

El melodrama

México, F C E. 1989.

Torres Aguilera, Fco. Javier

Telenovela, televisión y comunicación. El caso de México

México, Ediciones Coyoacán, 1994.

Wolff, Charlotte

Psicología del gesto, introducción, caps. I y III.

Barcelona, España, Editorial Luis Mirade, 1966.

HEMEROGRAFÍA

Bustos Romero, Olga

"Por los caminos de la telenovela mexicana. ¿Negocio o espacio de entretenimiento y cultura?", en *Revista Mexicana de Comunicación*, núm. 35, México, junio-julio, 1994.

Galindo, Jesús

"Lo cotidiano y lo social. La telenovela como texto y pretexto", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. II, 4-5, México, 1988.

González, Jorge

"La cofradía de las emociones (in)terminables. Construir las telenovelas mexicanas" (primera parte), en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. II, núm. 4-5, México, 1988. pp. 13-65.

Marques de Melo, José

"La industria brasileña de las telenovelas", en *Intermedios*, núm. 7, México, mayo-julio, 1993.

Martín Barbero, Jesús

"La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana", en *Diálogos de la comunicación*, núm. 17, Lima, 1987. pp. 46-58.

- "Matrices culturales de la telenovela", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. II, 4-5, México, 1988.

Mazziotti, Nora

"Tipología de las telenovelas latinoamericanas", en *Intermedios*, núm. 7, México, mayo-julio, 1993.

Molina, Gabriel G.

"Profesiones en trama: análisis de la producción de telenovelas", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. II, 4-5, México, 1988. pp. 367-375.

SOMOS

"El mundo de las telenovelas"

Edición especial, México, año 7, 1 de septiembre de 1996.

Terán, Luis

"La telenovela: historia del género más popular de la TV", capítulos 1-7, en *SOMOS*; quincenal, México, año 6, núms. 120-127, 1 de agosto-1 de diciembre de 1995.

VIDEOGRAFÍA

DIRECTA

TERESA

Canal 2

México, 1989

Original de Mimí Bechelani

Con Claudio Brook, Irma Dorantes, Patricia Reyes Espíndola, Héctor Gómez, Patricia Pereyra, Rafael Rojas y la presentación estelar de Salma Hayek. Con las actuaciones estelares de Rosa María Bianchi, Daniel Giménez Cacho, Astrid Hadad, Margarita Isabel, David Ostrosky, Miguel Pizarro, Alfredo Sevilla, Nadia Haro Oliva y Mercedes Pascual.

Adaptación: Silvia Castillejos

Edición literaria: Jorge Sánchez Fogarty

Música original: Memo Méndez Guiu

Director artístico: José Luis Garduño

Productor asociado: Bosco Arochi

Director de cámaras: Gabriel Vázquez Bulman

Director de escena: Antonio Serrano

Productora: Lucy Orozco

Edición: Bernardo Krinsky y Jesús Néjera

Musicalización: Mario Barreto

Director de cámaras en locaciones: Fernando Durán

Protagonista de la historia: Teresa (ambiciosa, fría, calculadora, temeraria y bella; además de tener manos expresivas y hermoso cabello castaño oscuro).

Personaje villano: la protagonista, Teresa; interpretada por Salma Hayek.

CADENAS DE AMARGURA

Canal 2

México, 1991

Original de Cuauhtémoc Blanco y María del Carmen Peña

Con Diana Bracho, la presentación estelar de Daniela Castro, Delia Casanova, Raymundo Capetillo, Tina Romero, Cynthia Klitbo, la actuación especial de Hilda Aguirre, Raúl Araiza, Alexis Ayala, Aurora Molina, Marcela Paez, Gilberto Román, Miguel Córcega y Fernando Luján.

Escenografía: Javier Terrazas

Ambientación: Jorge Sainz

Director de cámaras: Carlos Guerra Villarreal

Director de cámaras en locaciones: Luis Miguel Barona

Director: Luis Vélez

Productor: Carlos Sotomayor

Personaje villano: la tía Evangelina, interpretada por Diana Bracho.

A FLOR DE PIEL

Canal 13

México, 1994

Original de Angela Carrillo

Con Mariana Garza, Gerardo Acuña, Carlos Monden, Roberto Sosa, María Barbosa, José Luis Franco, Anna Ciocchetti, Marisa de Lille, Carlos Alejandro Díaz, Nubia Martí, Alfredo Sevilla, Alicia Bonet, Ana Silvia Garza, Dunia Zaldivar, Lorena

Rivero, Carmen Delgado, Mauricio Ferrari, Graciela Orozco, Oscar Narváez,
Roberto Montiel y Miguel Couturier.

Análisis literario: Gabriela Gómez-Junco

Director de cámaras: Francisco Medina

Director de escena: Rafael Baledón hijo

Productora asociada: Rocío Gómez-Junco

Productor: Víctor Hugo O'Farril Avila

Personaje villano: Sofía, interpretada por María Barbosa.

INDIRECTA

A continuación se listan las telenovelas y las series consideradas en el presente estudio, ordenadas cronológicamente.

The guiding light

EUA, 1937 (en radio) y 1952 (en televisión).

Senda prohibida

TSM, 1957

Dir. Jesús González Obregón y Rafael Banquells

Con Silvia Derbez, Héctor Gómez y Julio Alemán.

Gutierritos

TSM, 1958

Dir. Rafael Banquells

Con Rafael Banquells, María Teresa Rivas y Mauricio Garcés.

Un paso al abismo

TSM, 1958

Dir. Rafael Banquells

Cadenas de amor

TSM, 1959

Dir. Rafael Banquells

Con Ofelia Guilmain, Aldo Monti y María Idalia.

Ha llegado un extraño

TSM, 1959

Dir. Rafael Banquells

Con María Douglas, Francisco Jambrina y Héctor Gómez.

El precio del cielo

TSM, 1959

Dir. Rafael Banquells

Con María Teresa Montoya, Luis Beristáin y Miguel Manzano.

Teresa (1ª versión)

TSM, 1959

Dir. Rafael Banquells

Con Maricruz Olivier, Aldo Monti y Luis Beristáin.

Corazón salvaje

TSM, 1966

Dir. Ernesto Alonso

Con Julissa, Enrique Lizalde y Enrique Álvarez Félix.

Rubi

TSM, 1968

Dir. Fernando Wagner

Con Fanny Cano, Carlos Fernández e Irma Lozano.

Yesenia

TSM, 1970

Dir. Fernando Wagner

Con Fanny Cano, Jorge Lavat y María Rivas.

Mundo de juguete

Televisa, 1974

Dir. Rafael Banquells y Manolo García

Con Graciela Mauri, Ricardo Blume y Sara García.

Ven Conmigo

Televisa, 1975

Con Silvia Derbez, Aarón Hernán y Alma Muriel.

Rina

Televisa, 1977

Dir. Dimitrio Sarras

Con Ofelia Medina, Enrique Álvarez Félix y María Rubio.

Los ricos también lloran

Televisa, 1979

Dir. Rafael Banquells

Con Verónica Castro, Rogelio Guerra y Rocío Banquells.

El maleficio

Televisa, 1983

Dir. Raúl Araiza

Con Ernesto Alonso, Jaqueline Andere y Norma Herrera.

Cuna de lobos

Televisa, 1986

Dir. Carlos Téllez

Con María Rubio, Gonzalo Vega y Diana Bracho.

Senda de Gloria

Televisa, 1987

Dir. Raúl Araiza

APÉNDICE

Sinopsis # 1

Teresa.

La historia está ubicada en la ciudad de México, en una colonia popular, en una vecindad en la que viven Teresa y sus padres.

Teresa es una bella joven, inteligente, que juega con los hombres para volverse rica. Este personaje es villano y héroe de su propio destino, ya que logró económicamente sus propósitos, perdiendo el cariño y la confianza de sus seres queridos; sin embargo, al final se arrepiente y les pide perdón a todos para encontrar la felicidad.

En la universidad ella logra las mejores calificaciones. Por ello, un tímido profesor de edad madura le confía un trabajo para que lo realice en su casa. Teresa, con su hipocresía y su astucia, logra seducir al maestro, y también se gana la confianza de la hermana de éste.

Teresa está enamorada de Mario, un vecino que estudia medicina y trabaja en un taller mecánico para ayudarse. No ha logrado reprimir sus emociones y trata de que él también salga del ambiente mediocre y opresivo que se cierra sobre ellos como una prisión. Como él no participa de la misma ambición de Teresa, y se deja manipular sentimentalmente por su padre, ésta se avergüenza de él y prefiere dejarlo.

En la universidad, Teresa entabla amistad con una joven de buena posición económica a la que utiliza para sus propósitos: relaciones, fiestas, ropa de la amiga, etcétera. Curiosamente, la amiga sincera de Teresa se hace novia de Mario, ante el enojo de Teresa.

Teresa continúa con el trabajo encomendado por su profesor; la hermana de éste tiene, desde hace ya varios años, un noviazgo con un próspero hombre de negocios quien no ha podido casarse con ella a causa de sus constantes estancias en el extranjero. Muy pronto, la novia será Teresa en lugar de la hospitalaria amiga.

La madre de este hombre no acepta a Teresa, de la cual tiene muchas dudas sobre su vida privada. Por lo cual se las ingenia para que, en una cena de gala, Teresa tenga que presentar a sus padres -de quienes ella se avergüenza-. Teresa, astuta, logra desaparecer por algunos días para, posteriormente, llegar a la reunión vestida de luto y decir que sus padres han muerto en un accidente.

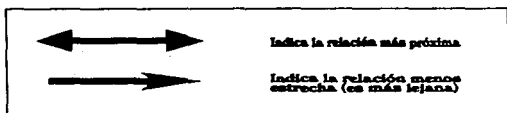
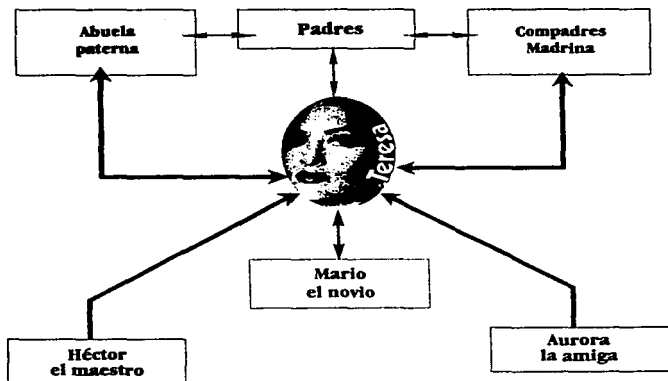
Empero, la hermana del maestro fuerza a los padres de Teresa para que se presenten en la casa del prometido; ellos, para evitarle un disgusto a su hija, deciden inventar que cuidaron de Teresa desde su infancia, y que son unos simples sirvientes.

Sus padres quedan decepcionados de su hija. Mientras que la abuela de Teresa, una mujer rica, se las ingenia para darle un escarmiento a su nieta y lograr que se arrepienta de todos los males que ha hecho.

Hasta este momento, Teresa ha obtenido todo lo que deseaba: una situación económica holgada, su propio departamento, y varios logros materiales pero, está totalmente sola.

Al final, Teresa es capaz de percatarse de su triste realidad, de que nadie la quiere y de que nadie parece interesarse en ella. Lamentando su maldad, Teresa tiene que comerse su orgullo para pedirle perdón a sus padres, a su abuela, a Mario y todos aquellos a los que les causó algún daño.

Relaciones
en la
telenovela **Interpersonales**
TERESA



Sinopsis # 2

Cadenas de amargura.

Cecilia (Daniela Castro), queda huérfana al morir sus padres en un accidente automovilístico, cuando a penas tenía diez años. Por lo que su tía Evangelina (Diana Bracho) se hace cargo de su educación, junto con su hermana Natalia (Delia Casanova), quien es la verdadera madre de Cecilia.

Evangelina, manipuladora y amargada por su soltería, oculta a Cecilia la herencia que sus padres le dejaron, además de culparla constantemente de la muerte de ellos.

Han pasado diez años. Cecilia y Sofía (Cintia Klitbo), su amiga de la infancia, se han convertido en dos bellas muchachas y van a la misma escuela. Cecilia, sumisa, es manipulada y controlada por su autoritaria tía. Sofía, por el contrario, es mimada y caprichosa.

Gerardo (Raúl Araiza jr.), quien regresa después de varios años de cursar sus estudios en el extranjero, se hace novio de Sofía debido a la hostigante insistencia de ésta. Empero, al conocer Gerardo a Cecilia, poco a poco y sin percatarse de ello, se enamora de ella ante el enojo de Sofía, quien a partir de este momento les hace la vida de cuadritos junto con Evangelina.

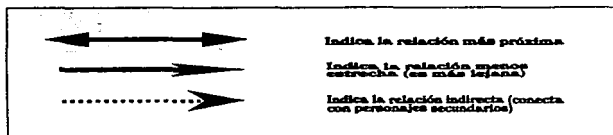
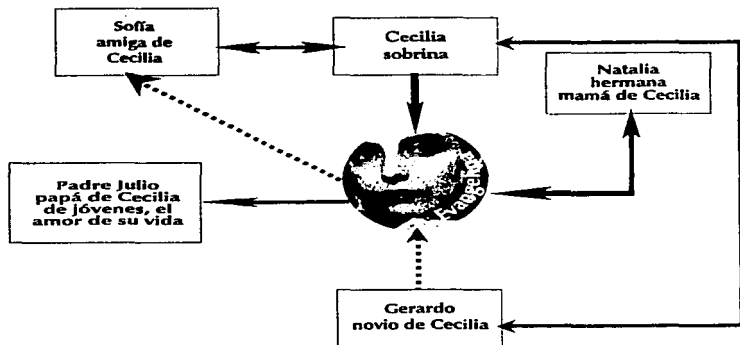
Evangelina, celosa de su sobrina, no quiere que nadie se le acerque, tal vez por el rencor que atesora. Al grado de provocar la muerte de Joaquín, primer novio de Cecilia y con el cual estaba a punto de casarse.

Después de algún tiempo y de muchos infortunios -la mayoría provocados por Evangelina-, Cecilia se revela ante su tía; aparece su verdadero padre, quien en su juventud rechazara las insinuaciones de Evangelina al tiempo que enamorara a Natalia, con quien procrearía a Cecilia.

Acabada, frustrada, atormentada por su mismo odio y enloquecida, Evangelina incendia la vieja casona con ella dentro.

Finalmente, Cecilia y Gerardo logran unir sus vidas en matrimonio para vivir felizmente por el resto de sus días.

Relaciones
 en la telenovela **Interpersonales**
Cadenas de
amargura



Sinopsis # 3

A flor de piel.

Es una historia que trata de las dificultades y obstáculos por los que tiene que atravesar Mariana (Mariana Garza, protagonista de la telenovela), para poder hacer realidad sus sueños: estudiar una carrera y encontrar al hombre con el que pudiera casarse y ser feliz.

Mariana es una joven de familia humilde, que vive en una colonia popular y que tiene constantemente problemas económicos. Su familia está compuesta por Nico, su padre; Carlota, su madre y, Yolanda su hermana.

Para ayudarse económicamente, Mariana filma fiestas y cualquier evento que le soliciten, por el pago de cierta cantidad de dinero, con una videocámara prestada.

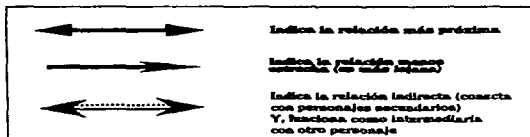
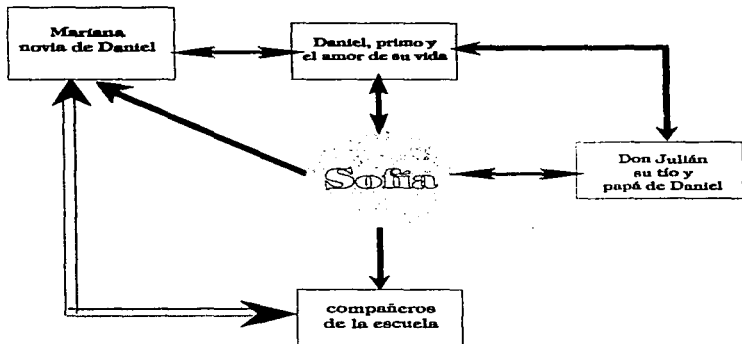
Daniel (Gerardo Acuña) y su padre, Don Julián (Carlos Monden), contratan sus servicios para grabar la reunión que tendrán en su casa de las Lomas. Durante la reunión se suscita un mal entendido en el que se involucra Daniel, quedando mal ante su padre. Debido a ello, Don Julián le pide a Mariana le entregue a él el videocasete. Cuando ella lo hace, Don Julián queda impresionado por la calidad del trabajo y los pocos recursos económicos y técnicos con los que lo realiza la joven, por lo que decide becarla en una prestigiada universidad en la que estudian Daniel y Sofía (María Barbosa), su prima.

A partir de este momento cambia totalmente la vida de Mariana y, también, es cuando comienzan sus problemas.

Tanto los amigos de Daniel como Sofia desprecian a Mariana debido a su precaria situación económica y social. Por su parte, Daniel se enamora de Mariana, en tanto su novia y Sofia, quien insiste en conquistar a su primo fallidamente, entran en conflicto con la joven. Sofia, entonces, empieza a hacerle difícil la vida a Mariana, a través de intrigas, insultos, desprecios y problemas en los que la involucra mediante chismes que inventan ella y sus amigos.

Finalmente, después de innumerables tropiezos e infortunios, Daniel y Mariana logran hacer realidad su romance. Y, Mariana encuentra a su verdadera madre.

Relaciones
 en la telenovela **Interpersonales**
Aflordepiel



Nota: por ser éste un personaje de una telenovela producida por TV Azteca, e interpretado por una de sus actrices, y debido a que las revistas especializadas en éste género televisivo (Comos, Eros, etc.) no publican información relacionada con dicha telenovela, no fue posible incluir la foto de Sofía (Mara Barbes) en el presente diagrama.