

00924
82



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

"LA REPRESENTACION DE LA MUERTE EN UN PROGRAMA
TELEVISIVO DE GENERO DRAMATICO"

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION
P R E S E N T A :
ADIEL MARTINEZ HERNANDEZ

ASESOR: ARTURO GUILLEMAUD RODRIGUEZ VAZQUEZ

UNAM, MEXICO, 2003



1



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.

INDICE

INTRODUCCIÓN.	6
CAPITULO I . ASPECTOS TEORICO-CONCEPTUALES.	12
1.1. La construcción de la realidad.	13
1.2. El ámbito de la cultura.	21
1.3. La participación de los medios en la construcción de la realidad.	26
1.3.1. Los tipos de realidad social.	29
1.3.2. La realidad ficcional.	30
1.4. La función social del estereotipo.	33
CAPITULO II. TELEVISIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD.	38
2.1. Televisión y su aporte cultural.	39
2.2. Los géneros televisivos.	46
2.2.1. Género periodístico.	46
2.2.2. Género dramático.	47
2.2.3. Género de espectáculos.	47
2.2.4. Género didáctico y cultural.	48
2.2.5. Género de servicio.	48
2.3. Desarrollo de la televisión mexicana.	49
2.4. El género melodramático.	55
2.4.1. El melodrama televisivo.	57
2.4.2. Desarrollo del melodrama en la televisión mexicana.	58
CAPITULO III. LA MUERTE Y SUS REPRESENTACIONES CULTURALES.	63
3.1. Definición del concepto de muerte.	63
3.1.1. La cuestión biológica de la muerte.	67
3.1.2. La cuestión psicológica de la muerte.	71
3.1.3. El aspecto antropológico de la muerte.	73
3.1.4. El sentido filosófico de la muerte.	77
3.2. La muerte, el drama y la televisión.	79

CAPITULO IV. EL DRAMA DE LA MUERTE.	83
4.1. Consideraciones metodológicas.	84
4.2. El objeto de análisis.	85
4.3. Corpus textual.	87
4.4. Interpretaciones.	96
4.4.1. Una realidad femenina.	96
4.4.2. Del deseo al rechazo de la muerte.	98
4.4.3. El final feliz no es la muerte.	100
4.4.4. La muerte se representa en los muertos.	101
CONCLUSIÓN	104
APÉNDICE	110
BIBLIOGRAFÍA	115

A Petra, Tota y Sayek.

A

AGRADECIMIENTOS

Gracias bastantes a mi familia: Tripo (just alone but not lonely), Chapis, Esme, Cheli, Mina y Sofía (con sus frases choficientas), pues posibilitaron la construcción de mi persona. A Canario, Tito, Rubén, Chupay, Gail, Karen, el Gordatzo, Zoe, Sabule, Femshia, la Zulema, el Minimí y Frida por el afecto que me da esperanza de vida.

A los amigos: Lorena cuya presencia orienta mi neurosis, Manuel (José de Arimatea) por diecisiete años y los que faltan, Tomás por su filosofía sabinesca, Octavio (el alcohol es la sangre que nos une) y Saúl (el estilo es lo último que se pierde) por completar el discurso que nos convierte en otra generación perdida.

A los gurus: César Illescas, Carmen Sáez Pueyo, Linda Moscona Davidoff, Salvador Mendiola, Mónica Guitian y todos aquellos que convidaron del saber.

Gracias miles a Sir Arturo Guillemaud y su carnal Leonardo por la asesoría, la paciencia, los consejos y el interés otorgado para la culminación de este trabajo.

INTRODUCCIÓN

La televisión ocupa un lugar importante en la cultura mexicana. El mexicano promedio, principalmente aquel que vive en las ciudades, ocupa de dos a cuatro horas del día en ver la televisión. Las estadísticas sostienen que un hombre a lo largo de su vida pasa de nueve a quince años viendo la televisión.¹

Así, este medio informativo y de entretenimiento se ha convertido en el más sobresaliente dentro de la cultura contemporánea. Su accesibilidad e inmediatez lo ha instituido como el medio de comunicación más poderoso para la difusión de horizontes culturales y la dramatización de la realidad social, muy por encima de la prensa, la radio y el cine.

Numerosos trabajos² han considerado a la televisión como una ventana mágica que permite ver el mundo y su suceder de manera simultánea. Además de identificar una participación dentro del sistema social con las funciones de informar, educar y entretener. Han hecho el reconocimiento de una cierta influencia sobre el público que consume sus mensajes a partir de los cuales el sujeto adquiere ciertos valores que le permiten integrarse como sujeto sociocultural.

Entre los valores más frecuentes que difunde la televisión están el amor, la violencia, el sexo, el poder, la religión, etcétera. Todos estos cargados de conceptos como la traición, la amistad, la vida y la muerte. Elaborados y modificados a partir de las funciones que la televisión desempeña.

¹ Véase a García Silberman, Sarah y Ramos Lira, Luciana, Medios de Comunicación y Violencia, México, F. C. E. 1998.

² Véase Bryant y Zillmann (1996), Cohen Seat (1967), Doelker (1982), Gandara (1995), Luhmann (2000) y Meléndez Crespo (2001).

El género melodramático, donde se representan las relaciones humanas, es en la televisión mexicana uno de los ejes principales de su programación. Ahí podemos hallar la representación de dichos valores culturales con el objetivo principal del entretenimiento. Pero que lleva implícita una finalidad socializante del sujeto a través de un proceso cognitivo.

El reconocimiento de este hecho ha inspirado un sin fin de investigaciones, encaminadas unas al estudio de los mensajes, otras al estudio de los públicos a partir de descubrir la influencia, nociva o positiva, de la televisión en la cultura. Se ha trabajado sobre la violencia, el erotismo, la pornografía, la ideología burguesa, la representación de la figura femenina y masculina.

Nosotros hemos decidido considerar al concepto de muerte y su representación en los programas de género dramático para demostrar por un lado: el proceso de construcción de la realidad en la televisión y por otro, la construcción de un estereotipo de la muerte. La motivación surgió por la consideración de que las series de género dramático en la televisión hacen una representación de la "vida mexicana". En algunas ocasiones, las dramatizaciones se toman de un caso de la vida real.

Hacer un análisis de cómo se lleva a cabo la representación de la muerte y cuál es su aparente intención, nos permite demostrar la participación de la televisión en la transformación cultural e ideológica del público. También, nos da elementos para evaluar los contenidos culturales de la televisión que pueden ser comparados con los que producen las demás instituciones culturales y establecer el grado de influencia de cada uno en nuestra concepción del mundo, particularmente de la muerte.

Lorenzo Vilches³ sostiene que es la televisión uno de los medios más eficaces en la construcción de la percepción de la realidad cotidiana. En ciertas condiciones se puede identificar una determinación de las actitudes. Existe entonces, una producción social de la realidad hecha a través de imágenes del mundo, interpretadas y manipuladas mediante sistemas simbólicos.

A este proceso Manuel Martín Serrano⁴ le ha llamado enculturización explicándolo como el acto de proveer a la comunidad, por parte de la comunicación pública, de relatos que proponen una interpretación del entorno y de lo que en él acontece.

Esta es una actividad que implica integrar al individuo al sistema social. La comunicación masiva es uno de los elementos de los que se sirve el sistema para presentar un suceso relacionado con los fines y creencias que ciertas instituciones tienen y desean mantener. Por ello exteriorizan una representación del mundo para que después el sujeto la interiorice como visión propia y determinen un comportamiento inducido por dicha representación.

Así, la observación de la representación del concepto de muerte en la televisión mexicana nos inspiró los siguientes cuestionamientos: ¿Qué idea tiene el mexicano de la muerte? ¿Podemos identificar una representación de la muerte construida por la televisión? ¿Hay en dicha representación una intención transformadora de la concepción de la muerte? Dar explicación a las interrogantes nos llevó a investigar cómo se lleva a cabo la representación del concepto de muerte en un programa televisivo de género dramático.

Partimos del hecho de que todo sujeto que participa en un sistema cultural tendrá siempre una visión determinada de esta cultura, producto de su interacción con los elementos del sistema. Estos elementos convertidos en instituciones

³ Vilches, Lorenzo, La Televisión, Barcelona, Paidós, 1991.

⁴ Martín Serrano, Manuel, La Producción Social de la Comunicación, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

(familia, escuela, iglesia, estado, medios de comunicación) influirán en la concepción que el sujeto tenga de su medio, que se manifestará en determinadas creencias y saberes acerca de conceptos como el amor, la belleza, la justicia, la moral, la vida y la muerte.

En su evolución histórica el sujeto va modificando estas concepciones para adaptarlas a las exigencias culturales que permiten su permanencia dentro del sistema. Reconocer aquí la participación de los géneros televisivos como productos comunicativos que influyen en forma cognitiva en la representación que el sujeto tiene del mundo es un hecho indiscutible.

Existe una clasificación de los géneros televisivos a partir de las funciones que socialmente la televisión desempeña, a saber: informar, entretener y educar. Así se proponen⁵ cinco categorías de acuerdo al contenido de los programas: periodísticos, dramáticos, de espectáculos, educativos y de servicio. A su vez, en el género dramático hay una división por tipo de programa, identificando los siguientes formatos: el teleteatro, el drama, la comedia y la telenovela.

La elección del melodrama como objeto de estudio se debe a que está inscrito dentro de una de las funciones de la televisión que tiene más aceptación en el público: la del entretenimiento. Asimismo la elección se debe a que en este tipo de programas se dramatizan y reproducen las relaciones sociales y los valores culturales con la intención de producir en el espectador una "visión de la realidad" que le proporcione pautas de comportamiento ante situaciones como: el desprecio al aborto, el rechazo a la violación sexual, la promoción de la fidelidad, de la religión católica, la resignación ante la condición económica, etcétera.

⁵ Véase Ortega Zapata, Héctor, Los Géneros Televisivos, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1996.

Nuestra investigación se llevó a cabo con la pretensión de demostrar la hipótesis de que existe en los melodramas, una representación del concepto de muerte que produce un estereotipo del mismo y a su vez crea una idea de inmortalidad.

Para ello seleccionamos como objeto de estudio los capítulos que componen la serie "Lo que Callamos las Mujeres" producido por la empresa Televisión Azteca. Hemos elegido dicho programa porque cuenta con una fuerte aceptación entre el público televidente, ocupando el cuarto lugar de audiencia en la programación del canal con 12.6 puntos de *rating*.⁶

Además porque presenta historias que tienen relación con acontecimientos de la vida real y donde identificamos, a primera vista, un mensaje moralizante con respecto a los sucesos y a los personajes a los que les ocurren.

Así, en el primer capítulo exponemos como se lleva a cabo el proceso de construcción de la realidad que todo sujeto internaliza a partir de sus interacciones sociales. Presentamos el proceso comunicativo como el acto fundamental para la producción de dicha realidad. Hacemos al mismo tiempo una lista de una serie de definiciones del concepto de cultura, para finalmente, entender el proceso mediático de la cultura de masas.

Explicamos también cómo es que los medios de comunicación de masas participan, mediante los mensajes que producen, en la construcción de una realidad que la definimos como dividida en tres: la realidad objetiva, la realidad subjetiva y una realidad simbólica. Es en esta última donde los medios tienen una mayor responsabilidad pues por medio de sus relatos (de ficción principalmente) crean una realidad distinta a la que definimos como ficcional.

⁶ Encuesta IBOPE del mes de julio del 2003 en www.ibope.com.mx.

En el segundo capítulo abordamos el tema de la televisión como el medio de comunicación masiva que mayor influencia tiene en la construcción de la realidad ficcional. Hacemos una definición de sus géneros y las características de cada uno. Enseguida realizamos un recuento histórico del desarrollo de la televisión mexicana hasta llegar a exponer las características del género melodramático y su desenvolvimiento en la historia de la televisión.

Nuestro tercer capítulo se dedica al tema de la muerte. Intentamos en él abarcar una concepción lo más amplia posible de este fenómeno. Recurrimos para ello a ciencias como la biología, la psicología, la antropología y la filosofía. Buscamos por otro lado, hacer una relación entre televisión, melodrama y muerte como una de las últimas manifestaciones culturales de su representación.

El cuarto capítulo abarca nuestro análisis narrativo de los programas de la serie televisiva antes mencionada. Donde hacemos la interpretación de cómo se representa el concepto de muerte. Para ello tomamos las unidades de análisis referentes a la estructura lingüística, la estructura argumentativa, la estructura narrativa y la estructura representativa del corpus textual.

Lo que nos permitió establecer el tipo de construcciones simbólicas que dicho programa hace de la muerte en relación a los personajes, sus expresiones lingüísticas, su temática y su representación en actos estereotipados.

CAPITULO I

ASPECTOS TEORICO CONCEPTUALES

"El mundo era tan reciente,
que muchas cosas carecían de nombre,
y para mencionarlas había que
señalarlas con el dedo"

Gabriel García Márquez

1.1. La construcción de la realidad.

Frente al sujeto y su pensamiento se suceden un sinnúmero de fenómenos que son percibidos a través de sus sentidos. Olores, sabores, sonidos, texturas e imágenes conforman su realidad. Pero esta realidad sensorial no es la única que participa en la noción que éste se forma del entorno. Ante el sujeto también ocurren acontecimientos, que quedan alejados de la experiencia directa y en los que interviene la conducta humana en forma colectiva. Pues el sujeto es entendido, antes que nada, como un sujeto cultural.

El mundo y su visión son resultado de una relación intersubjetiva de cultura. Esta intersubjetividad se refiere a una relación hombre-hombre donde se enfrentan distintos pensamientos cuyas percepciones del entorno permiten organizar una realidad social distinta. Ocurren dentro de la cultura porque implican todo un universo de significaciones que se construyen mediante el lenguaje. A este proceso, el sujeto se inscribe mediante la interpretación y adopción de esta nueva realidad que garantiza su integración y permanencia.¹

Sólo una pequeña parte del conocimiento del mundo se origina en la experiencia personal. La mayor parte es resultado de la actuación que el sujeto tiene como ser social. La cual se transmite a través de los padres, amigos, maestros, etc. Se establece así que la realidad es:

“La suma total de los objetos y conocimientos del mundo cultural y social, vivido por la mentalidad de sentido común de unos hombres que viven juntos numerosas relaciones de interacción. Es el mundo de los objetos culturales y de las instituciones sociales en que nacemos y nos conocemos”.²

¹ Véase Schutz, Alfred en Horowitz, Irving, Historia y Elementos de la Teoría del Conocimiento, Buenos Aires, EUDEBA, 1964, pp. 98-115.

² Schutz citado en Coulon, Alain, La Epistemología, Madrid, Cátedra, 1988, p. 143.

La realidad es resultado de una construcción, hecha y ordenada, por cada uno de los integrantes de la vida social. Se transmite por medio del lenguaje ya sea de manera verbal o corporal (mediante la imitación y repetición de los actos que conforman las costumbres). La construcción social de la realidad está compuesta por tres procesos:

- a) Externalización: como la proyección de la actividad humana, física e intelectual, sobre la naturaleza.
- b) Objetivación: como la producción de instituciones sociales.
- c) Internalización: como la adquisición de la realidad del mundo en la conciencia.

Estas categorías son expuestas por los autores Peter Berger y Thomas Luckman³ representantes de la sociología del conocimiento. En este trabajo se hace una breve exposición de estas teorizaciones para que nos permitan explicar posteriormente la participación de los medios en la construcción de la realidad.

Los anteriores procesos no pueden mirarse como independientes uno de otro, o que ocurran en pasos consecutivos. Existe en ellos un proceso dialéctico que implica un constante enfrentamiento de uno con otro. La externalización y la objetivación son entendidas como manifestaciones del mismo proceso: el de la institucionalización de la realidad social objetiva.

El ser humano no sólo está relacionado con el mundo en un ambiente natural, sino que existe a su vez una relación de carácter cultural que está mediada por él y para él. Al respecto mencionan los autores: "Si bien es posible afirmar que el hombre posee una naturaleza, es más significativo decir que el hombre construye su propia naturaleza... el hombre se produce a sí mismo".⁴

³ Véase Berger y Luckman, La construcción Social de la Realidad, Buenos Aires, Amorrortu, 1968.

⁴ Berger y Luckman, op cit, p. 69.

Esta producción es de carácter totalmente social. No cabe la posibilidad de que un sujeto aislado forme una cultura. Es necesario forzosamente, el trabajo colectivo. De esta manera surge la institucionalización, entendida como el establecimiento social de conductas repetidas que permiten y aseguran la supervivencia del sujeto.

La institucionalización establece que una determinada acción tenga siempre el mismo resultado efectivo y a su vez que pueda ser realizada por sujetos que pasarán a ocupar a partir de ese momento un "rol" institucional.* Es necesario distinguir que la institucionalización se manifiesta en colectividades que abarcan grandes cantidades de gente.

De aquí surge la construcción de la realidad objetiva. Todas las acciones realizadas por los miembros del sistema social se objetivan, es decir, se constituyen en actos que pueden ser percibidos por los mismos miembros. Además de que puedan ser transmitidos a sus descendientes para que los sigan repitiendo. Estos actos, que se vuelven institución social, no son uno y para siempre. Por el proceso de interacción, las instituciones siempre se transforman.

El mundo institucional sólo se experimenta a partir de realidades objetivas dadas que tienen una ubicuidad histórica. La objetivación es el proceso mediante el cual el hombre externaliza sus producciones culturales. Las instituciones tienen existencia sólo como realidad externa. Los objetos y fenómenos que participan de la realidad social ya tienen nombre, ubicuidad geográfica e histórica. A ellos llega el individuo sólo mediante la interacción social. La relación que se da "cara a cara" le permite adoptar todos los conocimientos que del entorno ya se tienen.

Pongamos por ejemplo que un individuo tenga por primera vez frente a sí un objeto vegetal, esférico, de color amarillo. El sólo estaría percibiendo sensorialmente estas características físicas del objeto; pero es necesaria la

* Esto se refiere a la división social del trabajo.

presencia de otro individuo ya socializado que le comunique que es una naranja, que es comestible y que su sabor es agridulce. Además, que de las naranjas se pueden obtener nutrientes que mejoran la salud. Y todavía más, que con ellas puede hacer negocio si las cultiva, las procesa y las convierte en jugos envasados. A partir de ahí quedará el conocimiento objetivado. Este será adoptado por el sujeto y transmitido a otros a través del mismo proceso socializador.

Identificamos que en la construcción de las instituciones sociales participa un proceso de adquisición de conocimiento de la realidad. Así la visión del mundo es resultado de este proceso dialéctico:

- a) De la aprehensión de la realidad social objetiva;
- b) De la producción continua de esa realidad.

La actividad humana vuelta conocimiento pasa a formar parte de la memoria social. Se sedimenta a partir de que se producen experiencias estereotipadas que pueden ser recuperadas. El medio por el cual se lleva a cabo la sedimentación del conocimiento es el lenguaje. Este objetiva las experiencias y las hace transmisibles a los nuevos miembros. La sedimentación de las instituciones sociales se da por la construcción de un acopio de objetos de conocimiento.

Los encargados de realizar este acopio y de comunicarlo serán aquellos miembros del sistema social que tengan el rol de "transmisores sociales"⁵ quienes requerirán de "aparatos" que funcionen como vehículos de la realidad objetiva. Estos aparatos sociales, por medio del lenguaje, pasaran a ser construcciones simbólicas (signos que representen a las instituciones sociales) que servirán como apoyo a la memoria colectiva.

Es necesario ahora hablar de los roles como elementos significativos en el proceso de la institucionalización. Cuando cada uno de los miembros del sistema

⁵ Véase Berger y Luckman, op cit, Pág. 91 y siguientes.

social ejecuta una acción, que se entiende como institucionalizada, se asume que está desempeñando un rol. Esto es, que se está haciendo una representación del orden institucional. Esta representación funciona a dos niveles:

1. A nivel del rol mismo: cuando se efectúa una acción que determina al sujeto que la realiza. Por ejemplo, si un individuo cultiva la tierra será un agricultor.
2. A nivel del comportamiento: cuando se ubica a un sujeto en un rol, se esperará que siempre ejecute las mismas acciones programadas de antemano.

La representación de los roles también implica la integración de las instituciones en un mundo significativo. Se convierten en un acceso a una parte del conocimiento que la sociedad posee de manera sedimentada. Es decir, que para tener conocimiento de un sistema social hay que hacer el estudio de los roles que están desempeñando sus integrantes.

La realidad social objetiva para que sea aceptada y continuada por los nuevos miembros tiene que explicarse y justificarse. Esta labor es realizada por miembros con roles específicos (el anciano, el brujo, el sacerdote, el comunicador) que tendrán como misión legitimar la institucionalización y el conocimiento que en ella se produce.

La legitimación, en sentido simple, es el proceso que explica por qué las cosas son lo que son en el mundo social.⁶ La legitimación ocurre en los siguientes niveles:

1°. Por la transmisión de un vocabulario: lingüísticamente se integra al individuo a una relación de parentesco. Es el punto de partida para consolidar el conocimiento y la tradición. Implica un nivel pre-teórico.

⁶ Ídem, p. 122.

2°. Por la formulación de explicaciones rudimentarias: son teorizaciones prácticas que se refieren a situaciones concretas. Se expresan en consejos, leyendas y fábulas.

3°. Por la formulación de explicaciones especializadas: son teorías científicas que se realizan desde un cuerpo de conocimiento más elaborado.

4°. Por la formulación de universos simbólicos: son cuerpos de conocimiento más generales y abarcadores. Son la suma de todas las experiencias tanto colectivas como individuales que tienen su base en la vida social. Los universos simbólicos son construcciones cognoscitivas que le dan sentido a la existencia del individuo en la vida social.

Es a partir de estos niveles de legitimación, que el sujeto internaliza la realidad social objetiva y construye su realidad subjetiva. La Internalización de la realidad es un proceso caracterizado por la aprehensión o interpretación de un acontecimiento con significado. La acción social tiene significado no sólo para el sujeto que la ejecuta, sino para aquellos con los que está relacionado. Juntos, darán congruencia a sus acciones y formarán sus subjetividades.

La Internalización es resultado de la socialización, la cual se entiende como: " La inducción amplia y coherente de un individuo en el mundo objetivo de una sociedad o en un sector de él".⁷ Esta se lleva a cabo a partir de dos momentos que posee la socialización:

- a) La socialización primaria: es la integración del individuo como miembro de la sociedad.
- b) La socialización secundaria: son procesos posteriores que inducen al individuo a nuevos sectores del mundo objetivo.

⁷ Id, p. 166.

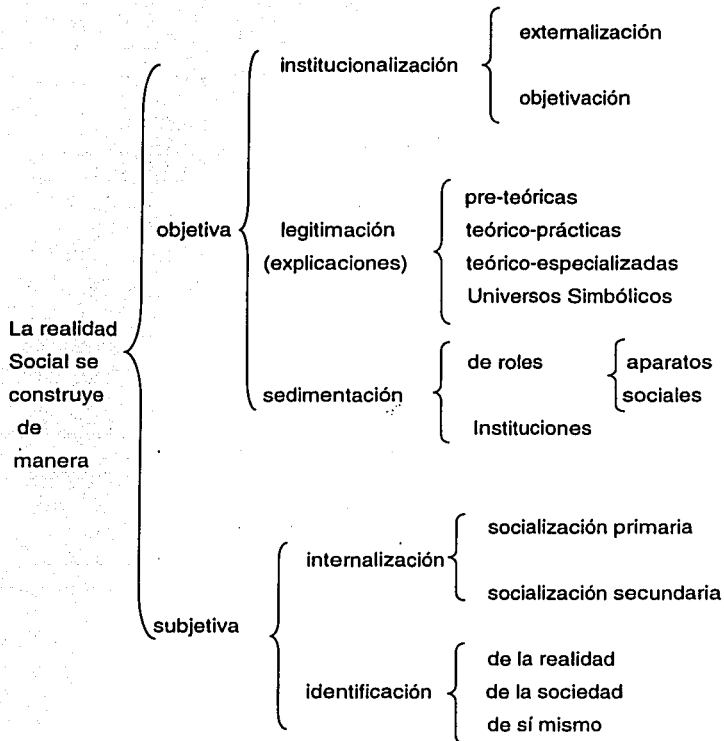
Hay que destacar aquí la importancia que tienen los otros miembros de la comunidad, quienes en su desempeño de un rol, son los encargados de presentar las situaciones objetivas ante el nuevo integrante. Este las tomará como realidades que internalizará como realidad propia.

Aquí se descubre que la internalización y producción de la realidad subjetiva es un proceso mediatizado. Son los otros, quienes modifican el curso de la estructuración del mundo al seleccionar aspectos de éste, según la situación que ocupan dentro de la misma estructura social, así como de sus intereses individuales. Se convierte en un filtro de la realidad objetiva.

El sujeto internaliza el mundo objetivo por que identifica en él, su participación. Esto es, no sólo existe un acto cognitivo de reconocimiento de los objetos, sino también una situación afectiva que compromete lo emocional. El sujeto acepta y adquiere las significaciones que los otros miembros le ofrecen porque en ello va en juego obtener la identidad de sí mismo y la aceptación de los otros como parte del sistema social.

En la socialización primaria entonces, el sujeto internaliza una visión estructurada de la sociedad en conjunto (identificación de los roles existentes); una visión de sí mismo (identifica su rol y su parentesco); y una visión de la realidad objetiva (identificación de las instituciones).

De lo expuesto hasta aquí podemos hacer el siguiente esquema sobre el proceso de la construcción social de la realidad:



TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

1.2. El ámbito de la cultura.

En la exposición anterior se puede observar que el sujeto participa, en la construcción de la realidad, siempre en un acto comunicativo. El cual está caracterizado por la transmisión de informaciones en un modo recíproco, inscritas en una situación eminentemente cultural.

“No vemos... la realidad... como es, sino como son nuestros lenguajes. Y nuestros lenguajes son nuestros medios de comunicación. Nuestros medios de comunicación son nuestras metáforas. Nuestras metáforas crean el contenido de nuestra cultura”.⁸

La realidad social es un producto cultural mediatizado. El lenguaje como sistema social de signos es el medio esencial por el que la cultura se produce, desenvuelve y trasciende. Son las construcciones simbólicas que hacemos, las que permiten que la cultura le dé sentido al mundo que nos rodea.

Estamos tratando aquí al concepto cultura desde una visión comunicativa (mediática). Sin descartar las distintas acepciones que para este concepto se han formulado. Esto porque la cultura, en tanto institución social, posee ubicuidad histórica y espacial. Que nos lleva a comprender que han existido diversas manifestaciones de la misma. La realidad social en la que estamos presentes, nos ofrece esta visión de una cultura mediática, donde los medios de comunicación de masas tienen una participación importante.

Localizadas más de doscientas cincuenta definiciones del concepto y explicadas desde distintos enfoques teóricos. Aquí exponemos las definiciones más generalizadas:

⁸ Postman citado en Bisbal Marcelino, “De cultura, comunicación y consumo cultural”, en Zer Aldiskaria: Revista virtual de comunicación, país Vasco, No. 10, junio del 2001, www.ehu.es/zer.

a) Desde un sentido antropológico:

La cultura abarca todo un complejo que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, las leyes, las costumbres y todas las demás disposiciones y hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad.⁹

b) Desde una visión semiológica:

La cultura es una unidad de varios sistemas de signos organizados jerárquicamente. Es una unidad simbólica que produce el quehacer humano.¹⁰

c) Desde una visión diplomática:

La cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o grupo social. Implica las artes, la ciencia, así como los valores morales, las tradiciones y las creencias.¹¹

d) Desde el punto de vista económico:

La cultura es resultado de la producción, conservación, distribución y consumo de bienes culturales relacionados a prácticas sociales.

e) Desde el ámbito comunicativo:

"La cultura es la totalidad de la información no hereditaria, adquirida, preservada y transmitida por los diversos grupos de la sociedad humana".¹²

De las visiones anteriores podemos identificar un mismo eje: lo social. Ello nos permite hacer una compenetración de las definiciones. Que dan una concepción más abarcadora de lo que es la cultura como actividad humana. Así, la

⁹ Véase Bisbal Marcelino, op cit. p. 2 y siguientes.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Declaración hecha por la UNESCO y citada por Bisbal, que nosotros parafraseamos aquí.

¹² Lotman citado por Gonzáles Ochoa, César, Imagen y sentido, México, UNAM, 1986. p.218.

cultura es una realidad que se construye en un proceso dialéctico de interacción social mediante la comunicación.

Actualmente se habla de una "cultura globalizada", de una "cultura de masas" o de la "mundialización de la cultura", conceptos que se producen por las actividades sociales imperantes en la actualidad y que nos ofrecen nuevos parámetros para entender a la cultura.

En suma, una cultura se manifiesta, espacial y temporalmente, en actos y acontecimientos que pueden ser clasificados así:

- a) En los organismos humanos, en forma de creencias, conceptos, emociones y actitudes;
- b) En el proceso de interacción social entre seres humanos; y
- c) En los objetos materiales que rodean a los organismos humanos, integrados en pautas de interacción social.¹³

En ese sentido, tanto las interacciones sociales (la institucionalización que mencionan Berger y Luckman) como el sistema de creencias (universos simbólicos) y sus actitudes se ven transformadas por la participación de los nuevos aparatos sociales que son los medios de comunicación. Que convierten a la cultura en una manifestación de actos industrializados y mercantilizados.

"La cultura se organiza en un sistema de máquinas productoras de realidades simbólicas que son transmitidas a los públicos consumidores de bienes simbólicos".¹⁴ Esto es lo que se ha denominado la cultura de masas, proceso de expansión de la actividad social donde el individuo comparte los mismos conocimientos y las mismas representaciones de una realidad que se construye a partir de una relación mediatizada por los medios de comunicación masiva.

¹³ Leslie White citado por González Ochoa, op cit, P. 220.

¹⁴ Bruner citado por Bisbal Marcelino, op cit, p. 6.

El fenómeno de la sociedad de masas se distingue por unificar en una gran cantidad de individuos, características determinantes tales como: estilos de vida, derechos, normas y valores, ideología e información mediatizada. El estadio de sociedad de masas se alcanzó con la industrialización. Cuando la concentración urbana permitió la unificación de las condiciones de vida.¹⁵

La masificación de la sociedad produjo una cultura del consumo y la producción masiva. Esto llevó a que las primeras instituciones sociales como la familia, la iglesia y la escuela se vieran opacadas ante el poder de influencia que significaban los medios de comunicación. Los cuales vinieron a constituir la nueva "consciencia colectiva" que dicta las normas y patrones culturales.

Los medios de comunicación masiva, como resultantes de este proceso de industrialización, adoptaron funciones específicas dentro de la cultura de masas, estas son:¹⁶

- a) Los medios informan y se convierten en punto de observación del contexto social, sugiriendo un curso de acción;
- b) Los medios son una base para la identidad social o la autolegitimación al proporcionar un sentido de pertenencia a la realidad;
- c) Los medios son una forma de entretenimiento.

La estrecha relación entre cultura y comunicación como manifestaciones de lo social nos lleva a considerar las palabras de Mario Revilla como importantes en este contexto, al decir que:

¹⁵ García Silberman, Sarah y Ramos Lira, Luciana, Medios de Comunicación y Violencia, México, F. C. E., 1998, p.88.

¹⁶ Ídem, p. 161-162.

“Participar en una cultura, quiere decir apropiársela, interiorizarla y contribuir a su preservación y enriquecimiento. En buena medida participamos de la cultura gracias a la comunicación. Participar en una cultura supone la aprehensión de estilos y valores que nos permiten identificarnos como un nosotros, esto es, como un grupo de personas que compartimos una visión de la vida, del mundo”.¹⁷

Cobra mayor importancia para el entendimiento de nuestra cultura el hecho de que este apropiamiento de los valores culturales y la preservación de los mismos esta siendo condicionada por los medios de comunicación masiva. Podemos ver que las interacciones sociales están prescindiendo del contacto cara a cara. Así, el conocimiento que el individuo se está formando del mundo se relaciona más con aquel que los medios le presentan, que con el que él experimentó en la cultura.

Esta idea se refuerza con lo que Niklas Luhmann sostiene: “Lo que sabemos sobre la sociedad y aun lo que sabemos sobre el mundo, lo advertimos a través de los medios de comunicación para las masas”.¹⁸ Pero, como este mismo autor lo advierte, la comunicación por medios masivos está caracterizada por la anulación de la interacción entre individuos. Dicha comunicación no es confiable porque en ella se descubren, manipulaciones y ocultamientos.

La Doctora García Silberman lo expresa así: “Los medios de comunicación masiva reflejan a la sociedad de manera selectiva y desarrollan estereotipos de personas, situaciones y maneras de relacionarse, que determinan las creencias y opiniones acerca de ella”.¹⁹ Nos toca ahora exponer como se lleva a cabo este proceso de construcción.

¹⁷ Revilla Basurto, Mario, Introducción a la Teoría de la Comunicación, México, S y G editores, 1997, p. 60.

¹⁸ Luhmann, Niklas, La Realidad de los Medios de Masas, México, Universidad Iberoamericana, 2000, p. 1.

¹⁹ García Silberman, op. Cit., p.89.

1.3. La participación de los medios en la construcción de la realidad.

Los medios convierten un acontecimiento en hecho de actualidad mediante un proceso de producción que implica la selección, captación, la edición y transmisión. Ya sea en forma de nota periodística; como fuente para la representación dramatizada o también como tema para la discusión y el debate.

Los acontecimientos se convierten en "importantes" sólo a partir de que hayan sido tomados en cuenta por los medios para su transmisión. Vendrán entonces a constituir la realidad social que el espectador adopte como la existente. La cual tendría un efecto en la participación del espectador dentro de ese sistema social.

El efecto de los medios como constructores de la realidad tiene resultado debido a que para el espectador, el acontecimiento que le es presentado tiene credibilidad. Hay un acto de confianza por parte del sujeto. Al respecto dice Eliseo Verón: "La confianza se apoya en el siguiente mecanismo: el discurso en el que creemos es aquel cuyas descripciones postulamos como las más próximas a las descripciones que nosotros mismos hubiéramos hecho del acontecimiento si hubiéramos tenido de éste 'una experiencia directa' ".²⁰

Se establece que el espectador acepta la realidad que el medio le ofrece porque concluye que es algo que pudo haber ocurrido o que tiene la posibilidad de ocurrir. En ello participa mucho la lógica que la realidad objetiva posee y en la cual se basa el medio para reproducirla.

Para Manuel Martín Serrano²¹ esta es la dialéctica del proceso comunicativo, donde los medios de comunicación operan en una doble indeterminación:

²⁰ Verón, Eliseo, Construir el Acontecimiento, Buenos Aires, Gedisa, 1987, (introducción) p. V.

²¹ Martín Serrano, Manuel, La Producción Social de la Comunicación, Madrid, Alianza editorial, 1986, p. 110.

- a) **La del tránsito del universo del acontecer al universo del conocer:** el acontecimiento es presentado al espectador mediante un relato (de ficción o informativo) que le propone una determinada representación de lo que sucede. Dicha representación esta construida en función de las expectativas e intereses del sujeto que opera los medios de comunicación.

- b) **La del tránsito del universo cognitivo al de la acción:** existe en la representación del acontecimiento una intención de producir en el espectador una conducta determinada.

Por ello es que los productores de los mensajes de los medios deben recurrir a la correspondencia lógica entre la realidad objetiva y la realidad simbólica que están construyendo. De otro modo el espectador no se sentiría interesado en la información que éstos le ofrecen.

Los medios de comunicación se entienden como los aparatos sociales que permiten la transmisión del conocimiento producido por la interacción social. Son a su vez instrumentos que sirven para la cohesión y permanencia del sistema social. Son asimismo, elementos partícipes en la construcción de la realidad social.

En esta última característica es donde los medios son objetos dignos de atención. Pues la omnipresencia de los medios en las constantes interacciones sociales, los ha instituido como la única vía para recoger el acontecer social. Creando una relación de dependencia cognoscitiva por parte del espectador. La cual aprovechan aquellos grupos que controlan los medios y que están interesados en mantener el estado de las cosas.

El control social por parte de los medios ocurre cuando estos representan un acontecimiento de la realidad que cumple con las siguientes condiciones:

- a) La de proporcionar una visión de la realidad en la que se armonicen formas y valores de vida con la organización social y sus instituciones.
- b) La de proporcionar a niveles cognitivos y afectivos gratificaciones que den satisfacción a las necesidades de pertenencia de grupo y sentimiento de seguridad.²²

Lo anterior nos permite entender que los medios, no sólo toman de la realidad social, aquellos acontecimientos que le son significativos y que la representan; sino que a su vez construyen sus propias representaciones para que el sujeto las adopte y las tome como resultado de las actividades sociales de las que él es participante.

Esto significa que en el conocimiento social de un sujeto estarán participando creencias y comportamientos que fueron tomados de los medios; pero, por este hecho de la reiteración y la internalización, son asimilados como propios pensando que son resultado de la propia experiencia directa. Más interesante, es el hecho que estos acontecimientos que los medios indujeron, se convierten posteriormente en nuevo relato comunicativo.

Estamos frente a esta dialéctica de la interacción social que implica esta aprehensión-transformación de la realidad. En la cual la comunicación masiva está ocupando un rol trascendente al ser el eje de esta doble dirección:

- a) La que parte de esta actividad social en la que los miembros construyen su realidad objetiva. Que externaliza e internaliza la actividad humana

²² Martín Serrano, op cit, p. 45.

en una transformación del sistema social. De la cual los medios pueden ser meros testigos y no partícipes.

- b) La que viene de los medios de comunicación (junto con las otras instituciones sociales como la familia, la escuela, etc.) que construyen su propia representación de la realidad y que el espectador adopta como su visión del mundo y que se convierte en una realidad colectiva (simbólica).

Estaríamos identificando que en la comunicación masiva se están produciendo derivaciones de la realidad social objetiva debido a la utilización de los medios como aparatos legitimadores del sistema social.

1.3.1. Los tipos de realidad social.

Existen tres tipos de realidad²³, a saber:

1. La realidad social objetiva. Esta es experimentada como el mundo objetivo que existe fuera del individuo. Esta realidad es aprehendida por los individuos como algo que no necesita verificación y no se duda de ella. Aquí se realizan los actos de la existencia cotidiana. Es el punto de partida de la interacción social.

2. La realidad social simbólica. Esta consiste en las distintas formas de expresión simbólicas de la realidad objetiva. La producen las instituciones sociales y los individuos que tienen el rol de transmisores. Implican las explicaciones y

²³ Propuestos por Adoni y Mane en su obra *Media and the Social Construction of Reality*, citados en Rodrigo Alsina, Miguel, La Construcción de la Noticia, Barcelona, Paidós, 1993.

justificaciones de las instituciones sociales. Puede clasificarse a su vez en dos: la realidad simbólica fáctica y la realidad simbólica ficcional.²⁴

3. La realidad social subjetiva. Esta se constituye por la internalización de las otras dos realidades que se fusionan para tener una identificación con el mundo. Son construcciones particulares que se basan en la socialización.²⁵

De lo anterior se entiende que el sujeto participa en una relación recíproca con los medios para la construcción de la realidad. Es decir, que tanto los productores de los mensajes en los medios como los receptores quedan legitimados como elementos de un proceso mediático de construcción de la realidad. Que no es unilateral porque forzosamente se requiere del reconocimiento del mensaje de los medios.

Ahora nos ocuparemos en exponer esta categoría que hicimos de la realidad simbólica: la realidad ficcional. En la cual ubicamos a los programas de género dramático que son objeto de estudio en este trabajo. Y donde también identificamos la presencia de los estereotipos como producto comunicativo socialmente difundido que expresa esta construcción de la realidad hecha por los medios.

1.3.2. La realidad ficcional.

Es aquella que construye el comunicador, que tiene como punto de partida la realidad objetiva pero que está complementada por el elemento imaginario: aquello que sólo se produce en la fantasía del autor. Aquí es importante reconocer la correspondencia que existe entre lo real objetivo y lo imaginario. La ficción es un fingimiento de la realidad, pero siempre depende de su lógica para constituirse.

²⁴ Estos conceptos son propuestos por Christian Doelker en La Realidad Manipulada, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 98.

²⁵ Véase el esquema del punto 1.1. de este capítulo.

Son principalmente los medios de comunicación masiva los encargados ahora de producir y abastecer a los miembros de una sociedad de esta realidad ficcional. La cual es percibida mediante los mismos mecanismos sensoriales y cognitivos que participan en la experiencia directa.

Esto es lo que tiende a provocar la confusión en ciertos espectadores respecto a poder diferenciar los niveles de lo fáctico y lo ficticio. Doelker menciona que en ocasiones el espectador: "Concibe a menudo la realidad ficcional allí expuesta como si se tratara de una realidad fáctica, obteniendo por consiguiente la imagen de la realidad a través de la ficción".²⁶

Por ejemplo, para el niño o el ama de casa, tanto la criatura *Pokemon* como la heroína de la telenovela: sufren ríen y accionan como sujetos reales. Ello se debe a que la realidad ficcional que presentan los programas, está llevada a cabo a partir de una correspondencia con la realidad. Proceso que Doelker explica que se realiza en los siguientes niveles:²⁷

1. Nivel de ajuste: el medio procura que su representación de la realidad tenga credibilidad en el sentido que exista la posibilidad de que el acontecimiento hubiera podido desarrollarse o se desarrolló en el mundo objetivo.
2. Nivel de tipificación: la intención de la realidad ficcional es la de crear una representación estereotipada que tenga validez general. Así, facilitan la comprensión del desarrollo del acontecimiento.
3. Nivel de alineación: la realidad ficcional busca también hacer un distanciamiento de la realidad conocida. Para ello, los medios se sirven de los recursos tecnológicos a los que tienen acceso y

²⁶ Doelker, Christian, op cit, p.105.

²⁷ Doelker, op cit, pp. 105 y siguientes.

mantienen como exclusivos. Lo cual les permite crear una realidad distinta que el espectador identifica como únicamente posible en los medios.

Estos tres niveles de la realidad ficcional se entrecruzan, permitiendo que esta realidad tenga una existencia propia dentro de la realidad objetiva. Que construya su propio lenguaje y cree sus propios recursos para la producción de ficción. Consolidándose así, como género independiente que a su vez requiere de una recepción específica por parte del espectador.

Esto implica que al participar en una realidad ficcional creada y difundida por los medios, el espectador ponga en juego su propia realidad (la realidad subjetiva) la cual se verá transformada. Al respecto sostiene Doelker: "No existe ninguna recepción de las exhibiciones de los medios sin que por parte del espectador, del oyente o del lector se desencadenen múltiples imaginaciones y procesos vivenciales".²⁸

El espectador estaría reconociendo que en la realidad ficcional los acontecimientos ocurren con una temporalidad (valor objetivo del cual él ha tenido experiencias directas); a su vez que le ocurren a individuos que tienen mucha semejanza con él (valor psicológico); y por último, que ocurren en la mayoría de las veces en ámbitos socioculturales de los cuales el espectador forma parte (valor sociológico).

De ahí que exista la posibilidad de que el espectador no tenga la capacidad de identificar qué información es resultado de su interacción con la realidad y qué información fue obtenida de la realidad ficcional proporcionada por los medios. Y que por lo tanto su visión del mundo, y su actuar en él, se halle cada vez más determinada por esta experiencia mediada.

²⁸ Ídem, p. 157.

En esta realidad ficcional identificamos a los estereotipos como parte de su constitución. Enseguida explicaremos cuáles son las características que los hacen identificables como elementos importantes de la realidad ficcional y cuál es su función dentro de la construcción social de la realidad.

1.4. La función social del estereotipo.

Los medios de comunicación tienen a su cargo la difusión y sedimentación del universo simbólico. Resultante éste de la interacción social que se construye a partir de la expresión de roles y funciones estereotipados que permiten la integración y continuación del sistema social.

Los estereotipos entonces, se convierten en los elementos fundamentales del universo simbólico que legitiman la realidad social. En tanto que son identificados como construcciones simbólicas que representan un aspecto, objetivo o subjetivo (fáctico o ficticio), de la realidad.

Son a su vez, productos culturales que facilitan la explicación e interpretación del entorno. Estos les da un carácter de elemento integrador ya que permiten a los individuos saberse parte de una cultura e identificarse con ella.

Construidos mediante imágenes simbólicas modelados por la interacción social, los estereotipos se vuelven representaciones reiterativas de la realidad que al mismo tiempo modela dicha interacción. Es la dialéctica de la construcción social de la realidad llevada a cabo por la objetivación- internalización.

Vemos así, que un estereotipo presenta transformaciones que lo llevan a reconstruirse según la evolución de la cultura. Es decir que, en tanto es un elemento de la cultura y ésta es resultado de un proceso social con ubicuidad

histórica, va a tener estrecha relación con los cambios sociales determinados en tiempo y en espacio.

Imaginemos a un sujeto vestido con túnica y sandalias que utiliza un punzón y un pergamino. Comparémoslo con otro sujeto vestido de pantalón y camisa, sentado frente a un escritorio y tecleando una computadora. La primera imagen nos lleva a pensar en un griego o tal vez en un romano; la segunda imagen nos remite indiscutiblemente a un sujeto del mundo actual. Lo que se ha llevado a cabo es la identificación de estereotipos con ubicuidad histórica.

Tanto el "escriba clásico" como el "capturista moderno" se identifican a partir de los roles sociales que desempeñan, a saber: el de objetivar en un material específico un determinado conocimiento. La diferencia estriba en el estereotipo que socialmente se les ha adjudicado.

Así entendido, podemos ver que los medios presentan estereotipos que ofrecen pautas de comportamiento. Son guías para el miembro del sistema social con las cuales se identifica a partir del rol social que ya esté desempeñando. Si el sujeto es hombre, pensemos, y nace con una deficiencia física, por ejemplo con Síndrome de Down, su rol social (es decir todas las actividades sociales que le sean posibles) será determinado por el estereotipo de "deficiente mental".

Por lo tanto, si el universo simbólico explica por qué las cosas son lo que son. Los estereotipos, como elementos de éste, dicen qué y cómo deben ser las cosas siempre. Siendo el lenguaje el medio por el cual se transmiten. Y también siendo los medios los principales productores y reforzadores de éstos.

En la construcción del estereotipo participa en mucho esta correspondencia con la realidad objetiva, la cual es abstraída por el pensamiento para luego producir la simbolización de la misma. Esto le aporta una condición de producción eminentemente humana de carácter antropomórfico.

Pensemos en las imágenes estereotipadas que tenemos de la libertad, la justicia, de Dios, de la patria o de la muerte. Todas ellas tienen naturaleza humana y en consecuencia social. Aunque en algunas ocasiones, por la relación que tienen las culturas con la naturaleza han producido imágenes estereotípicas de carácter zoomórfico (pensemos en la "paloma de la paz").

El que los estereotipos sean en su mayoría de carácter humano se debe a que sirven como elementos de cohesión y control social. Esto es, que el individuo puede identificarse como poseedor de una conciencia, como parte de un grupo y como inmerso en una cultura; a partir de la adopción de estos patrones de conducta humanos presentados por los estereotipos.

En nuestra cultura entonces podemos identificar la existencia de los siguientes estereotipos sociales que los medios se encargan de reforzar y difundir:²⁹

- a) Los estereotipos de género: dividido a su vez en masculino y femenino son los dos roles sociales más institucionalizados.
- b) Los estereotipos de edad. Son roles que dependen de la temporalidad física y psicológica del individuo y que determinan su comportamiento. Los conforman el niño, el adolescente, el joven, el adulto y el anciano.
- c) Estereotipos sociales: esta categoría es muy amplia pues depende del tipo de institución social de la cual forme parte el individuo. Estos pueden ser:
 - Familiares: el padre, la madre, el hijo, el hermano, el abuelo, etc.

²⁹ Clasificación elaborada a partir de la hecha por Corral Rodríguez, Virginia, Lo Bueno y lo Malo de la Ficción Disney a través de sus Estereotipos, México, Tesis de licenciatura, UNAM, 2000.

- Escolares o educativos: el profesor, el instructor, el alumno, el director, el "aplicado" o el "burro".
 - Laborales o profesionales: la secretaria, el taxista, el albañil, etc.
 - Religiosas: el cura, el Papa, el fanático, el creyente, el ateo.
 - Sentimentales: el esposo, el amante, la novia, el "cornudo".
 - Militares y policiales: el soldado, el general, el policía, el patrullero, el preso, el desertor.
- d) Los estereotipos económicos: tienen su definición por la posesión de riqueza. Son los ricos, los pobres, los burgueses, el proletario.
- e) Los estereotipos políticos: éstos se determinan por la relación política que manifiesta el grupo. Son: la monarquía, la tiranía, la democracia, el rey, el súbdito, el presidente, el diputado, el votante.
- f) Estereotipos nacionales y regionales: se basan en las costumbres y en la ubicación geográfica de los individuos. Son: los europeos, los asiáticos, los mexicanos, los judíos, los ciudadanos, los provincianos.
- g) Estereotipos étnicos: división hecha a partir de las diferencias raciales. Por ejemplo los "blancos", los "negros", los criollos, los "piel roja".
- h) Estereotipos históricos: se basan en la evolución en etapas que han sufrido las sociedades. Por ejemplo lo prehistórico, lo medieval, lo postmoderno.

- i) **Estereotipos culturales:** son conceptos abstractos de carácter amplio que se construyen por la actividad humana. Por ejemplo la ciencia, la filosofía, el arte, la libertad, la vida y la muerte.

La transmisión y manutención de estos estereotipos es una labor que constituye la razón de ser de los medios de comunicación. La construcción de esta realidad simbólica ficcional les permiten legitimar y sedimentar la visión del mundo que quieren que el sujeto posea.

CAPITULO II

TELEVISIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD.

**“¿Qué tipo de sociedad es ésta,
que permanentemente se informa
sobre sí misma, de esta manera?”**

Niklas Luhmann

2.1. La televisión y su aporte cultural.

A más de cincuenta años de su surgimiento la televisión se ha instituido como el aparato social que más contribuye en el proceso de construcción de la realidad. La cultura actual no podría ser entendida sin que en ello se vea implicada la presencia de este medio de comunicación.

Uno de las características de la televisión que la ha llevado a convertirse en toda una institución cultural, es el ser fuente inagotable de imágenes y contenidos, los cuales se convierten en eje sustancial de la vida del espectador. Uniformando los patrones de vida y masificando al individuo, la televisión construye imágenes del mundo, difunde sistemas de creencias, fomenta representaciones mentales, y tiende siempre a banalizar los acontecimientos que la sociedad produce.

La masificación de la cultura sólo fue posible cuando en los hogares comenzó a aparecer un aparato receptor que poco a poco se convirtió en "la ventana electrónica" que conectó al espectador a un mundo sin fronteras y a un cúmulo de experiencias que de otra manera se pensaban imposibles. Así: "Es indiscutible que la televisión ha sido el verdadero medio de comunicación de las masas y el agente más poderoso del que se puede disponer para acercar en forma simultánea a un mayor número posible de personas".¹

La televisión implica todo un proceso de comunicación audiovisual de carácter colectivo. Jorge González lo define como: "... el arte de producir instantáneamente a distancia una imagen transitoria visible de una escena real o filmada por medio de un sistema electrónico de comunicación".²

¹ Bell, Daniel. "Modernidad y Sociedad de Masas" en Industria Cultural y Sociedad de Masas, Venezuela, Monte Ávila, 1974, p. 18.

² González Treviño, Jorge. Televisión y Comunicación: un enfoque teórico práctico. México, Alhambra, 1994, p.17.

Pero para nosotros este valor artístico que a la televisión se le otorga, no solamente radica en su aspecto tecnológico, sino también en el persuasivo. En esa capacidad que tiene para regular hábitos y costumbres; así como de formar actitudes y comportamientos. Pues en su labor de masificación la televisión siempre ha tendido a decir qué es lo importante; qué es lo último que el espectador debe saber o conocer; así como el tipo de interpretación que le debe de dar a los hechos o a las ideas.

Se dice que la televisión sólo existe cuando está encendida.³ Esto nos lleva a entender que este medio electrónico no opera por sí mismo, ya que es un mero instrumento utilizado por sujetos con intereses propios. De esta manera su función queda inscrita en un proceso de interacción social y sus efectos, son la expresión de dicha interacción. En ese sentido Ramón Gil⁴ sostiene que la televisión es neutral pues sólo sirve para transmitir un mensaje audiovisual. Lo que importa en su uso es la intencionalidad de aquellos que se sirven de ella.

Aquí es donde identificamos la utilidad que la televisión tiene como aparato social ya que es empleada para legitimar y sedimentar en la conciencia colectiva la realidad social producida por sus miembros. Advirtiéndose que en algunas ocasiones, la representación de esta realidad es modificada de tal forma que se produce una realidad distinta. Ello ocurre porque la televisión mediatiza la realidad, la construye y le da existencia a través de su pantalla. En ese sentido hay que comprender que la televisión no es la realidad, sino el medio por el cual es conocida.⁵

Al respecto nos dice Ramón Gil Olivo: "... aquellos que controlan los medios de comunicación colectiva harán uso de ellos como un arma inmejorable para

³ García y Ramos, op cit, p. 160.

⁴ Gil Olivo, Ramón, Televisión y Cultura, México, Universidad de Guadalajara, 1993, p. 75.

⁵ Véase García y Ramos, op cit, p. 181.

inclinan la opinión de los demás a su favor y al mismo tiempo cerrarán esos medios a toda voz que sea considerada como opuesta a sus intereses”.⁶

Estamos observando que la información televisiva puede ser seleccionada, manipulada y sometida al ocultamiento según los intereses de ciertos grupos que participan en la producción de sus mensajes. Sea en el ámbito político, económico, moral o ideológico, el manejo de la información depende de aquello que en estos campos se quiera obtener del receptor.

La maestra Ana Meléndez nos dice: “La televisión es una importante educadora en un sentido muy definido. Es la temprana escuela que crea, legitima e inculca formas determinadas de conducta, modos de concebir al hombre y a la sociedad”.⁷ Y esto lo corrobora George Gerbner⁸ al manifestar que la televisión es el ambiente simbólico en que nacen los niños y en el que se desarrolla toda su vida adulta.

El mismo autor establece que la televisión, en tanto sistema de mensajes, fomenta desde la edad temprana “las predisposiciones y preferencias que antaño se adquirían a partir de otras fuentes <<primarias>> ... se ha convertido en la fuente primaria común de socialización o información cotidiana (mayormente en forma de diversión) para lo que antes eran poblaciones heterogéneas, trascendiendo barreras históricas de movilidad y de cultura”.⁹

En tanto medio masivo, la televisión cumple con cierta eficiencia las tres funciones socialmente otorgadas a ésta. La información, el divertimento y la alternativa educativa se interrelacionan y compenetran para hacer del mensaje televisivo una misma entidad que permite incorporar al espectador a una realidad homogénea que le exige ciertas conductas y pensamientos estereotipados.

⁶ Gil Olivo, op cit, p. 78.

⁷ Meléndez Crespo, Ana, La TV no es como la pintan, México, Trillas, 2001, p.24.

⁸ Gerbner, George, et al, “Creer con la Televisión: Perspectivas de aculturación” en Bryant y Zillmann, Los Efectos de los Medios de Comunicación, Barcelona, Paidós, 1996, p. 35.

⁹ Idem, p.36.

Este proceso es visto por Martín Serrano como un acto de *enculturalización* cuando establece que: "La comunicación pública provee a los miembros de la comunidad de relatos (orales, escritos, mediante imágenes) en los que se le propone una interpretación del entorno (material, social, ideal) y de lo que en él acontece".¹⁰

También Gerbner sostiene la teoría de la *aculturación* (que se diferencia de la de Martín Serrano únicamente por la estructura de su significante) explicando que dicho proceso consiste en la contribución que hacen los mensajes televisivos en las percepciones de la realidad hechas por el espectador. Lo entiende a su vez como un hecho continuo y dinámico cuya relación entre mensaje y contexto permite la estabilidad social.¹¹

Exponíamos en el capítulo anterior que el fundamento de la realidad tanto objetiva como simbólica del sujeto es la interacción social. Mas hay que destacar que las interacciones de la cultura contemporánea, están en la mayoría de los casos, mediadas por la televisión. Se asume que un individuo consume en promedio cuatro horas diarias de televisión, y que durante toda su vida pasará un aproximado de 15 años viendo televisión.¹²

Esta reiterada exposición a la televisión, que por otro lado se identifica como un acto pasivo, constante y que se manifiesta siempre bajo las mismas condiciones, produce un mismo tipo de sujeto: el *teledicto*. Que va a manifestar todo un estilo de vida y una forma de concebir a la misma a partir de cómo se lo propone la televisión.

La televisión tiene la capacidad de intervenir en la realidad de los individuos y modificarla a partir de estos cuatro procesos de construcción¹³:

¹⁰ Martín Serrano, Manuel, La Producción Social de la Comunicación, Madrid, Alianza Editorial, 1986, p.38.

¹¹ Gerbner, op cit, p. 44.

¹² Véase García y Ramos, op cit, p. 89.

¹³ Casetti, Francesco y Federico Di Chio, Análisis de la Televisión, Barcelona, Paidós, 1999, p. 309-311.

- a) La construcción de historias. La televisión estimula la imaginación, satisface necesidades de evasión, realizando historias cercanas a la vida cotidiana.
- b) La función barda. La televisión divulga lenguajes, formas de cultura, valores y símbolos que posteriormente se comparten entre los miembros de la sociedad.
- c) La construcción de ritos. La televisión construye toda una agenda de actividades sociales a partir de la organización de su discurso, el cual depende de la organización de la vida cotidiana; ésta a su vez queda determinada por la programación televisiva.
- d) La construcción de modelos. A través de sus representaciones la televisión difunde valores, rituales, símbolos, formas de interacción, lugares y tiempos que los espectadores imitan y repiten.

Así, en los últimos cincuenta años se ha observado que: "El ser humano nace en un entorno simbólico cuyo predominio es la televisión. Los niños aprenden a ser espectadores años antes que lectores, incluso años antes de aprender a hablar. La televisión conforma y es parte estable de objetivos y estilos de vida. Conecta el mundo del individuo con otro sintético y mucho más amplio, el mundo creado por la televisión".¹⁴

El consumo de televisión puede llegar al grado en que el espectador sólo tenga una versión televisiva del mundo y termine por descartar las otras vías de influencia como la escuela o el medio familiar. Esto es digno de considerar ya que los mensajes televisivos en la mayoría de los casos son divergentes con la realidad objetiva. Esto trae como consecuencia la exclusión, por parte del sujeto, de aquellas objetividades que son incongruentes con el mundo televisivo.

¹⁴Gerbner, op cit, p.43.

Hemos mencionado ya que en el proceso de construcción del mensaje televisivo participa la selección y manipulación de las imágenes de la realidad. Hay que atender ahora al hecho de que todo proceso de selección lleva consigo un acto de exclusión o discriminación de aspectos de la realidad que no son convenientes para los intereses del medio.

Tanto en el ámbito informativo, como en el del entretenimiento, los acontecimientos que se presentan están orientados a representar una realidad particular, de carácter novedoso y extraordinario. Quedando omitidos o excluidos cierto tipo de personalidades y comportamientos. Resaltándose otros que orientan y marcan pautas de acción.

Según Luhmann¹⁵, para que el acontecimiento sea seleccionado por el medio (en este caso por la televisión) debe cumplir con las condiciones de ser novedoso y casi sorprendente; debe encerrar un conflicto que ponga en juego la relación ganador – perdedor; debe a su vez ser cuantioso pues las grandes cifras se vuelven un atractivo; además de que tiene que estar enmarcado por el escándalo y la contravención de las normas.

Así la televisión se encargará de darle el sentido correcto al acontecimiento. Lo presentará como caso aislado y como ejemplo que permita hacer una valoración que oriente al espectador. Con ello cumplirá sus funciones como medio y mantendrá el status quo del sistema.

Un caso que demuestra lo anterior sucedió el día 11 de febrero del 2003. En el noticiero Hechos del canal Siete de Televisión Azteca, se presentó una nota acerca de un hombre desempleado que devolvió un cheque de 25,000 pesos a su dueña. Se dijo que por su condición, bien pudo haberse quedado con el dinero; pero en una manifestación extraordinaria de honradez lo regresó. La recompensa

¹⁵ Luhmann, op cit, p. 45-46.

fue una gratificación y la obtención de empleo como mesero en el restaurante de un empresario que había visto el programa.

La relevancia del hecho y su actualidad fue dada por el medio con la intención implícita de ofrecer el siguiente mensaje: en situaciones difíciles, las buenas acciones siempre tienen su recompensa. Quedando de manifiesto la noción de Luhmann respecto a que: "... todo aquello que los medios comunican y el cómo lo comunican, lleva aparejado un tinte especial que decide, de manera situativa, lo que ha de tener significado y lo que debe ser olvidado (o recordado)".¹⁶

El entretenimiento por su parte, estaría en la misma condición de manifestar el proceso de construcción de la realidad. A través de sus géneros y propiamente de las historias que presenta, se produce un reforzamiento de las conductas socialmente establecidas. Se excluyen aquellas que no forman parte de las normas morales o se sirven de ellas para manifestar su rechazo al tipo de personas que las ejecutaban.

Se considerará ahora a los géneros televisivos como las unidades de contenido del mensaje televisivo que manifiesta en forma individual y concreta este aspecto de la construcción de la realidad.

Exponemos también el caso de la evolución de la televisión mexicana. De su desarrollo como industria y de su institucionalización como pilar de la cultura mexicana. Así como del desarrollo de uno de los géneros más importante en su programación: el melodrama.

¹⁶ Ídem, p. 51.

2.2. Los géneros televisivos.

Es a partir de las funciones sociales que la televisión desempeña que se determinan los géneros de su programación. Así encontramos que los formatos televisivos informan, educan y entretienen desde contenidos bien establecidos, tiempos delimitados y objetivos bien definidos.

Héctor Ortega Zapata¹⁷ define al género televisivo como un programa cuyo formato fue construido por el propio medio con ciertas características de producción, transmisión y recepción. Los divide en cinco categorías a partir del manejo de sus contenidos.

2.2.1. El género periodístico.

Programas cuya función es primordialmente informativa. Se elaboran a partir del trabajo de investigación de personas que desempeñan el rol de reporteros. Estos recopilan, vía el video, hechos de actualidad que por su importancia merecen aparecer en la pantalla. Los géneros periodísticos: "Permiten el reconocimiento del entorno y proporcionan guías de acción en lo referente a la problemática social y familiar".¹⁸

Los programas que integran a este género son: el noticiero, el reporte informativo (breve cápsula que resume los hechos más relevantes), el reportaje, el comentario deportivo, periodismo de espectáculos, de debate o mesa redonda y la entrevista.

¹⁷ Ortega Zapata, Héctor, Los Géneros Televisivos, México, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1996, p. 28.

¹⁸ Ídem, p. 33.

2.2.2. Género melodramático.

Se caracterizan por ser representaciones hechas por actores que en un escenario (set o locación) desarrollan una historia de ficción basada en un hecho de actualidad. Tal representación está encaminada a resaltar los sentimientos, las emociones y las pasiones humanas más convencionales. Su desarrollo narrativo surge de un conflicto que enfrenta a uno o varios personajes. Tiene un fin aleccionador y moralizante. Afirma o rechaza una circunstancia de la realidad y proporciona una noción de seguridad al difundir la idea de que << a mi no puede pasarme algo así>>. ¹⁹

Su estructura se basa en la literatura dramática y los programas en que se divide son: el teleteatro, el melodrama serial o unitario, la serie cómica y la telenovela.

2.2.3. Género de espectáculos.

Este género se distingue por la adaptación a los tiempos y espacios de la televisión, de las diversas formas artísticas como la música, la danza, la acrobacia circense y las actividades deportivas. Su objetivo es la difusión de dichas actividades para llevarlas a un mayor número de espectadores.

Se clasifica en los siguientes formatos: musical (concierto o recitales hechos especialmente para televisión), **top show** (programa que conjunta varios espectáculos en una misma emisión), de concursos, eventos deportivos, **talk show** (programa amarillista que centra su atención en casos excepcionales que buscan solución) y **reality show** (programa que presenta en tiempo real, las acciones de gente ajena al ámbito artístico pero que está deseosa de ganar fama y popularidad al exponer su vida privada).

¹⁹ Luhmann, op cit, p. 90.

2.2.4. Género didáctico y cultural.

Basado en los principios pedagógicos y en el lenguaje audiovisual, este género pretende ser una alternativa en la educación formal del espectador. Presenta, a partir de animaciones por computadora, dramatizaciones, experimentos, entrevistas o imágenes reales; alguna teoría, un principio científico, una avance tecnológico o un hecho histórico.

Su intención es divulgar el conocimiento y ampliar la cultura del espectador. Sus formatos se dividen en: documental, entrevista de semblanza, reporte científico o serie didáctica.

2.2.5. Género de servicio.

A través de estos programas se ofrecen productos y servicios que buscan dar apoyo a la comunidad. Se ofrecen informaciones sobre diversos temas de interés social. La función es crear un lazo entre el público que enfrenta una determinada problemática y las autoridades o especialista que puedan resolverlo. Ortega Zapata lo divide en dos: de orientación (se presentan quejas y denuncias) y de bienes y servicios (se realizan ventas).²⁰

Todos estos géneros y formatos se fundamentan en una misma estructura lingüística que combina dos tipos de signos: el visual y el acústico. Que producen a su vez sus propios códigos, los cuales constituyen el lenguaje televisivo. En los orígenes de la televisión estos géneros prácticamente eran una simple traslación de los ya existentes en medios anteriores, sobre todo en la radio y en el cine. Pero conforme la televisión y sus técnicas de producción fueron evolucionando adquirieron un carácter propio.

²⁰ Ortega Zapata, op cit, p. 38.

2.3. Desarrollo de la televisión mexicana.

El surgimiento y desarrollo de la televisión en México está enmarcado en el proceso de modernización del país impulsado por los gobiernos post revolucionarios. Con el antecedente del éxito económico y social de la radio, los grupos financieros encontraron en el medio la beta para incrementar sus ingresos.

Fue en los últimos años de la década de los cuarenta cuando las empresas mexicanas (asociadas con filiales norteamericanas como la RCA y la CBS) dedicadas a la radiodifusión, dieron apoyo a la introducción del invento de John Baird que ya en 1939 se había presentado en la Feria Mundial de Nueva York.²¹

El ingeniero Guillermo González Camarera con sus experimentaciones participó en el surgimiento y desarrollo del sistema de televisión a color e instaló en septiembre de 1946 la estación de televisión experimental con la señal XHIGC.²² Esta contaba con el apoyo del entonces empresario radiofónico Emilio Azcárraga Vidaurreta.

Para 1950 quedó oficialmente inaugurado el servicio de televisión con la transmisión del informe presidencial de Miguel Alemán Valdés principal impulsor del desarrollo tecnológico en comunicación en México. El proceso fue resultado de la estrecha relación y dependencia económica que el país tuvo con los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.²³

Fue precisamente a González Camarena y al entonces secretario de educación Salvador Novo a quienes se les comisionó para hacer las investigaciones pertinentes sobre el funcionamiento y aplicación del sistema televisivo idóneo para México. Las opciones eran el sistema británico (con la señal PAL) y el modelo de televisión norteamericano (con la señal NTSC). Novo propuso

²¹ Alva de la Selva, Alma, "La 'Nueva' Televisión", México, Tesis de maestría UNAM, 2000, p. 47.

²² González Treviño, op cit, p. 28.

²³ Véase Fernández Christlieb, Fátima, Los Medios de difusión masiva en México, México, editorial Juan Pablos, 1982, p. 87-100.

el sistema de televisión paraestatal bajo el cual funciona la televisión inglesa; pero el resultado fue la adopción de una televisión eminentemente comercial al estilo americano.²⁴

Así, en 1949 se otorgó la primera concesión a la empresa Televisión de México propiedad del señor Rómulo O'Farril; asignándosele las siglas XHTV para su señal de transmisión y el nombre de Canal 4. Sus primeras transmisiones de prueba las haría a principios de 1950 hasta quedar listo para el informe presidencial.²⁵

En octubre de este mismo año el consorcio radiofónico XEW-NBC con Azcárraga a la cabeza crean la empresa Televimex S. A. Para adquirir la concesión de la señal XEW-TV canal 2 iniciando sus transmisiones. Dos años después su protegido González Camarena inaugura XHGC Canal 5 con una transmisión de apenas cuatro horas diarias.²⁶

Las exigencias comerciales llevan a las televisoras a realizar las primeras alianzas que les van a permitir protegerse de las disposiciones legales que el Estado estaba formulando en el sector comunicativo. En 1955 se integró el Consejo de Telesistema Mexicano S. A. Dirigido por Emilio Azcárraga y que integraba a los canales 2, 4 y 5.

Para 1958 el Estado entraba al beneficio de la industria televisiva con la creación del Canal 11 (XHIPN) administrado por el Instituto Politécnico Nacional y la Secretaría de Educación Pública. En 1960 se promulga la Ley Federal de Radio y Televisión que establecía el control del Estado en las señales de televisión y su participación en las emisiones con un 12.5% del tiempo total de transmisión de los canales.²⁷

²⁴ Ídem, p. 87-100.

²⁵ González Treviño, op cit, p. 29.

²⁶ Ídem, p. 31.

²⁷ Fernández, op cit.

La competencia se incrementa con el surgimiento de Televisión Independiente de México (TIM) empresa perteneciente al Grupo Monterrey de la familia Garza Sada. Se les otorga la señal del Canal 8 (hoy Canal 9 Galavisión). Sus transmisiones inician en 1968 con una barra programática similar a la del canal 4.

En los setentas nuevamente el Estado intenta frenar el avance y repercusión de la televisión en la sociedad mexicana. El Canal 13, que era propiedad de la Corporación Mexicana de Radio y Televisión de la Familia Aguirre (dueña de Grupo Radiocentro), es adquirido por medio del financiamiento de Somex (empresa financiera paraestatal). Así nace el Instituto Mexicano de Televisión (IMEVISION) en 1972.²⁸

Como respuesta de las empresas privadas de televisión al control del Estado, Telesistema Mexicano se fusionó con Televisión Independiente de México para fundar en 1973 la empresa Televisa. Creándose así el monopolio televisivo más importante de Latinoamérica.

En 1977 el Canal 13 comenzó a depender en su administración de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC). A la cadena IMEVISION se le sumaron los canales de provincia que conformaban la Televisión Rural de México (TRM). Esta pasó a ser Red Nacional 7 y junto con la creación del Canal 22 para el Valle de México dieron consolidación a la televisión estatal.

A mediados de los ochentas la televisión mexicana se enfrentó a los cambios económicos internacionales. En ese sentido fue la televisión privada la que pudo solventar con éxito los cambios mundiales. Televisa comenzó a realizar negociaciones con empresas de televisión extranjeras introduciendo sus productos

²⁸ Montejo Gallegos, Guadalupe, Imevisión, una década. Aproximación a la televisión pública, México, Tesis de licenciatura, UNAM, 1996, p. 47.

en los mercados norteamericanos y europeos. Mientras que Imevisión se sumía en una cadena infinita de crisis y cambios de dirigentes.

En el gobierno de Carlos Salinas de Gortari se inició un proceso de venta de empresas estatales. Imevisión, que según su director, tenía un déficit de 162 millones de pesos, estableció las condiciones para su venta en 1990 al desincorporar los canales 7 y 22. Para el mes de enero de 1991 se publicó la convocatoria de su privatización.

Un grupo de intelectuales solicitaron al presidente el otorgamiento del Canal 22 para transformarlo en un canal cultural. José María Pérez Gay quedó como director general y la televisión hasta la fecha sigue siendo una empresa descentralizada del Estado.

Fue hasta marzo de 1993 cuando la Secretaría de Hacienda recibió las propuestas de los grupos interesados en comprar los canales 7 y 13. Los triunfadores en la licitación fueron el grupo Radio Televisora del Centro encabezada por Ricardo Salinas Pliego director general de Grupo Elektra.

La venta fue por 650 millones de dólares que permitieron que en julio de 1993 surgiera Televisión Azteca como emisora comercial. Al año siguiente ya representaba una amenaza competitiva para Televisa. En 1995 se le dio un mayor impulso con el convenio con la NBC la cual adquirió un diez por ciento de sus acciones.²⁹

El último lustro del siglo XX ha sido para la televisión mexicana un periodo de transnacionalización. Tanto Televisa como TV. Azteca están incursionando no sólo en empresas de televisión extranjera como O'Globo de Brasil o la News

²⁹ Idem, p. 50.

Corporation, sino que también han hecho alianzas con empresas de computo y telecomunicaciones.³⁰

Cabe hacer mención aquí del Canal 40, de reciente aparición, y que se ha distinguido por su intención de mantenerse independiente ante las grandes corporaciones televisivas mexicanas. Surgido en 1997 bajo operación de Televisión del Valle de México y administrada por la empresa Corporación de Noticias e Información (CNI) dirigida por Javier Moreno Valle.³¹

En 1998 este canal realizó una alianza económica con Tv. Azteca debido a una crisis financiera. Se pacto una participación de casi el cincuenta por ciento en las acciones y operaciones del canal. Dos años más tarde CNI rompería el contrato cancelando la programación de lo que hasta entonces era Azteca Cuarenta. El juicio legal resultante llegó hasta cortes internacionales.

Para el año 2002 la Corte francesa había fallado aparentemente a favor de TV. Azteca la cual tomó posesión de la señal. Después, la Secretaria de Gobernación intervino en el conflicto anulándose totalmente la señal del canal por varios días. El resultado fue la recuperación de la concesión por parte de CNI que hasta la fecha sigue transmitiendo.

El mes de octubre de ese mismo año, el Ejecutivo mexicano proclamó el Reglamento de la Ley Federal Radio y Televisión que sustituyó al de 1973. Entre sus nuevos objetivos se encuentran: el establecimiento de lineamientos de clasificación, el afianzamiento de la unidad nacional, enriquecimiento cultural y educación de la población, la propagación de ideas que fortalezcan nuestros principios y tradiciones, mejora de la calidad de contenidos y el respeto a la equidad de género y respeto a derechos a grupos vulnerables.³²

³⁰ Alva de la Selva, op cit, p. 164.

³¹ Ídem, p. 165.

³² Véase Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión, Artículos 1º y 3º en www.etcetera.com.mx.

Resultado de esta disposición gubernamental es la creación del Consejo Nacional de Radio y Televisión, organismo que junto con la Dirección General de radio y Televisión de la Secretaría de Gobernación están encargados de la vigilancia y aplicación de los lineamientos de dicha ley al fungir como órgano de consulta del Ejecutivo Federal.³³

Especialmente en el aspecto de los contenidos pues quedó establecido que la televisión tiene prohibido transmitir aquello que sea ofensivo para el culto de los héroes, para las creencias religiosas, que ofenda o discrimine a las razas, hacer apología de la violencia, del crimen, los vicios, así como tratar temas que estimulen ideas o prácticas contrarias a la moral y den tratamiento no científico a los problemas sociales.³⁴

³³ Idem, Artículos 47 al 50.

³⁴ Idem, Artículos 34 y 37.

2.4. El género melodramático.

El melodrama es una de las expresiones más arraigadas dentro de nuestra cultura. Instituido como un género literario primero, que surge a finales del siglo XVIII en la Francia revolucionaria, se transforma con el paso del tiempo en base para la representación de obras cinematográficas, radiofónicas y televisivas.

Este género nace como una expresión popular y por ende, se llena de características propias que lo van a distinguir de la tragedia y la comedia clásica. Poco a poco comienza a convertirse en el género predilecto de la masa pues cumple perfectamente con su cometido: el de conmover hasta las lágrimas. La representación melodramática su vuelve una catarsis para el espectador. Este alivia sus aflicciones y temores a través de la autocompasión.³⁵

La relación entre melodrama y realidad es muy estrecha. Esta última es un cúmulo de infinitos acontecimientos que el arte dramático trata de ofrecer en representaciones pretendidamente "fieles". Ello le da al género una contextualización histórica donde se manifiesta lo individual y colectivo del ser social.³⁶ Es la representación del cambio social, así como la transformación del ser humano a nivel individual.

El éxito y aceptación del melodrama radica en lo social. Para Eric Bentley el drama no es un acontecimiento por sí mismo. Más bien implica un proceso en el que el sujeto reacciona emocionalmente ante éste, otorgándole un grado de conflicto. Afirmando que: "Si el drama es algo que se ve, debe haber alguien que vea. El drama es un hecho humano".³⁷

Nuestra constante interacción social está caracterizada, en tanto que somos seres emotivos, por una tendencia a la dramatización. Tenemos una insaciable

³⁵ Bentley Eric, La Vida del Drama, México, Paidós, 1985, p.46.

³⁶ Alatorre, Claudia Cecilia, Análisis del Drama, México, editorial Gaceta, 1994, p. 13-30.

³⁷ Bentley, op cit, p. 16.

necesidad del drama. Tanto el desinterés de lo cotidiano, como el asombro por lo convencional, al igual que nuestros sueños y fantasías, son manifestaciones del drama social que construimos durante nuestra existencia. Así este género de la literatura se convierte en el predilecto de la masa, pues da satisfacción afectiva a través de la identificación de los comportamientos que esta masa produce y que dicho arte representa.

El melodrama es artificial. Una construcción hecha por la imaginación del autor. Ficción que construye una nueva realidad llena de momentos intensos que atraen la atención del autor. No es imitación de la vida sino una nueva construcción que parte de ella y le otorga un nuevo sentido, a saber: el de su justificación.

Los acontecimientos de la vida cotidiana son materia prima para el melodrama. Y así, son el hombre y su comportamiento la fuente para la creación de los personajes. Es aquí donde los estereotipos se producen como expresión de los actos reiterativos que el hombre produce.

El nacimiento, la cópula y la muerte son los actos humanos más institucionalizados en la realidad social. Sobre ellos hace representación el melodrama a veces con nuevas inventivas, pero a final de cuentas siempre nos remite al mismo hecho: la presentación de un modelo de comportamiento y reacción ante dichos acontecimientos.

Para Cecilia Alatorre en el melodrama se manejan los sentimientos del espectador de manera conductual. Al abordarse una gran cantidad de temas, lo que se hace es diversificar las propuestas conductuales, las cuales, según la simpatía o antipatía que despierte el personaje, así como el nivel de conocimiento que posea el espectador, producirán el efecto del convencimiento.³⁸

³⁸ Alatorre, op cit, p. 92.

2.4.1. El melodrama televisivo.

En su producción el melodrama televisivo atiende, al igual que el cine o la radio, a las bases compositivas de la construcción teatral. Fueron los antiguos griegos los padres del drama (palabra que significa acción) como expresión literaria. Con ellos nació la tragedia y la comedia como formas compositivas particulares, que posteriormente adquirieron el grado de géneros mayores.

El objetivo de la tragedia es producir un aprendizaje a través del dolor, y de la comedia, aliviar el alma por medio de la distracción. El melodrama como género menor tiene la función de provocar una reacción emotiva. También hay un proceso de aprendizaje, una *anagnórisis*, entendida ésta como un tránsito de una situación de ignorancia a una de conocimiento.³⁹

Tiene a su vez una concepción anecdótica, esto es, que a lo largo de la historia se suceden muchas cosas. Su esquema básico en la tipología de los personajes es el de: salvador-víctima-villano. Su tono, que es el nivel entre realidad y ficción que maneja la historia es de no-realista. Las situaciones y los personajes están parcializados.⁴⁰ Y justo aquí es donde identificamos la construcción.

El melodrama tiene como eje central cuatro sentimientos básicos: miedo, amor, compasión y risa.⁴¹ De ellos se deriva el comportamiento de sus personajes principales, quienes quedan estereotipados de la siguiente manera:

- a) El villano. Es la personificación del mal y del vicio. Su función dentro de la historia es producir todo el daño posible. Es inteligente y mentiroso. Acosa a la víctima a través del engaño.

³⁹ Ortiz Sánchez, Felipe, Guía Práctica para la elaboración de guiones de televisión dramatizados: estructura, género y estilo, México, Tesis de licenciatura, UNAM, 2001, p. 103.

⁴⁰ *Idem*, p. 105.

⁴¹ Martín-Barbero, Jesús, De los Medios a las Mediaciones, México, Gustavo Gili, 1987, p. 129.

- b) La víctima. Es el héroe o la heroína de la historia, casi siempre es un personaje femenino, que representa la virtud y la inocencia. Es una figura débil que solicita comprensión.
- c) El salvador. Es el justiciero, aquel que tiene como misión desvelar todo el engaño fraguado por el villano. Ayuda y gana el amor de la víctima porque es un personaje lleno de virtud y galantería.
- d) El Patifío. Personaje cómico de tonos ficticios. Su función es totalmente paliativa, con la víctima y con el público, al equilibrar la situación de conflicto con actos graciosos.

2.4.2. Desarrollo del melodrama en la televisión mexicana.

La televisión comenzó a construir su propio lenguaje audiovisual. Su influencia directa fue la técnica cinematográfica. En el ámbito de géneros y contenidos, la programación radiofónica aportó bastante para estructurar el mensaje televisivo.

Para cumplir con la función del entretenimiento, la televisión recurrió al melodrama que ya había sido probado con éxito en la radio. En 1952, por ejemplo, el canal 2 transmitía, bajo la producción de Luis de Llano Palmer y la realización de Brígida Alexander, los capítulos de la serie *Ángeles de la Calle* basada en una radionovela.⁴²

La producción de una adaptación de radionovela a la televisión en los inicios de ésta implicaba un costo muy elevado. La capacidad tecnológica era muy limitada. Por ello se tuvo que recurrir al teatro como fuente de obras melodramáticas. El teatro romántico del siglo XVIII fue la inspiración para que la

⁴² Terán, Luis, "Lágrimas de exportación" en Crónica de la Telenovela, México, editorial Clío, 2000, p.8.

televisión llevara a la pantalla los melodramas que se convertirían, hasta el día de hoy, en eje de su programación.

Los teleteatros, denominados así porque era la televisión la que asistía al escenario teatral para transmitir la puesta en escena en vivo, fue el primer formato del melodrama que se explotó con éxito. Fue en 1951 cuando se hizo la primera transmisión de un teleteatro. La señal se transmitió por el Canal 4 propiedad de Rómulo O'Farril. La sede fue el auditorio de la Lotería Nacional y la obra representada fue La Carta de Rafael Bernal.⁴³

El tiempo de transmisión de los teleteatros estaba reducido a una hora. Lo que implicaba que la obra fuera "cortada" hasta en sus partes más esenciales. Este tiempo era comprado por las empresas comerciales las cuales se convirtieron en productoras de dichos programas. En los primeros años existían el Teatro Selecto Packard y el Teatro Fábregas de Bonos del Ahorro Nacional.⁴⁴

Posteriormente el espacio teatral fue transportado al set televisivo y sometido a sus reglas de producción. En 1954 el Canal 4 lleva acabo la primera producción de un teleteatro en estudio. La obra fue una adaptación de Ana Christie de O'Neill.⁴⁵

En los siguientes años y hasta 1958 el teleteatro fue un éxito probado. Los canales 4 y 2 se disputaban el gusto del público. Aunque todavía no existía el fenómeno del *rating*, las televisoras median su triunfo por las conversaciones públicas que se hacían en torno a su programación. Las compañías teatrales se sometieron al patrocinio de las empresas que se publicitaban en la televisión.

⁴³ González Salgado, Miriam, El proceso de producción de los Teleteatros en México, México, Tesina UNAM, 1999, p. 10.

⁴⁴ Reyes de la Maza, Luis, "México Sentimental" en Crónica de Telenovela, México, editorial Cifo, 1999, p. 13.

⁴⁵ González Salgado, op cit, p. 11.

Existían la Compañía de Ángel Garasa, el Teatro Bon Soir de Jesús Valero, el Teatro Colgate, la Compañía de Comediante de Fernando Soler y la Compañía de Chocolates Azteca dirigida por Lorenzo de Rodas y Carmen Molina. Todos con su respectivo programa ya fueran en el Canal 4 o en el Canal 2.⁴⁶

Fue en este año de 1958 cuando la televisión mexicana realizaría una transformación en sus melodramas. El avance de la tecnología había permitido introducir el *videotape* que posibilitaba grabar la imagen y someterla a edición. Así se pueden realizar programas continuos pre-grabados. Esto da origen a la telenovela.

En Estados Unidos las empresas de jabón ya se encargaban del patrocinio y la producción de series melodramáticas conocidas como *soap operas*. La Procter and Gamble llevó a la televisión en 1950 la serie *The First Hundred Years* considerada la primera telenovela americana.⁴⁷

En México esta misma empresa, con el nombre de Colgate-Palmolive produce *Senda Prohibida* que inicio el 6 de julio de 1958 bajo la dirección de Rafael Banquells con una historia de Fernanda Villell. El nuevo formato fue rápidamente aceptado por el público que cada vez se hacia más numeroso. Causando reacciones inesperadas como el hecho de esperar a los actores del programa para insultarlos.⁴⁸

Al año siguiente se produjo *Guitierritos*, con el mismo Banquells como protagonista. El resultado fue un incremento en la venta de televisores. El destino de la telenovela quedó marcado, y con él, el afianzamiento del melodrama como el *modus vivendi* de la televisión mexicana.

⁴⁶ Reyes de la Maza, op cit, p. 13.

⁴⁷ Torres Aguilera, Francisco, *Telenovelas. Televisión y Comunicación*, México, ediciones Coyoacan, 1994, p. 23.

⁴⁸ Reyes de la Maza, op cit, 14.

En los años sesenta los títulos y los éxitos se fueron sumando. Muchas historias que habían alcanzado la fama en la radio y en las historietas, consolidaron su triunfo en la pantalla chica. Escritoras como Fernanda Villeli, Caridad Bravo Adams y Yolanda Vargas Dulche hicieron del melodrama su "mina de oro". Llenando a la televisión de historias lacrimosas que giraban sobre un mismo eje temático: el triunfo del amor ante la adversidad; y un mismo tipo de personajes: la muchacha bella pero pobre que se enamora del joven rico y galante.

Durante casi cincuenta años la telenovela ha dominado las pantallas de televisión. Hasta la televisión estatal, cuando existía en los setenta, hizo su incursión en este formato con la adaptación de *Los Miserables* de Víctor Hugo. Para darle gusto al entonces presidente Luis Echeverría Álvarez.⁴⁹

La telenovela mexicana alcanzó el reconocimiento internacional en los ochentas. Sus historias incursionaron en temas históricos, paranormales, didácticos, infantiles, políticos y hasta anti-religiosos. Sus técnicas evolucionaron al grado de convertirse en una industria que es la fuente de sostenimiento económico de la televisión.

La fuerte influencia del melodrama televisivo llevó a Televisa a la creación de series que se transmitieran una vez a la semana y que captaran al público que no tenía la oportunidad de ver las telenovelas. Así surgió a mediados de los ochenta programas de fin de semana o de emisión nocturna que presentaban situaciones dramatizadas basadas en casos de la "vida real".

El que más éxito tuvo fue "Mujer: Casos de la Vida Real" producción de Silvia Pinal que desde 1985 y hasta la fecha se transmite por el Canal 2. Este es un serial en donde se dramatizan situaciones trágicas ocurridas a las mujeres de nuestro país. Ellas mandan una carta en la que hacen la confesión de su caso

⁴⁹ Idem, p. 76.

para que sirva de ejemplo a las demás mujeres. Se exponen temas como el abuso sexual, el maltrato infantil, la discriminación a los discapacitados, el sida, la pobreza, la homosexualidad entre otros.⁵⁰

En el año 2001, y contextualizado en la competencia televisiva que existe entre las empresas Televisa y Televisión Azteca, surge el programa "Lo que Callamos las Mujeres" de esta última televisora. Presentando el mismo formato que la serie Mujer, se distingue solamente por su técnica de producción. Mientras que el programa de Silvia Pinal se realiza en estudio; la producción de Elisa Salinas se lleva a cabo, en la mayoría de los programas, en locaciones.

Estos dos programas se transmiten de lunes a viernes en el mismo horario, de las 17:00 a las 18:00 horas. Los dos tienen como característica, además de la competencia, que al final de la dramatización hacen la recomendación de centros o instituciones gubernamentales que pueden dar apoyo a las mujeres que se encuentren en casos similares a los que ellos presentan.

Estaríamos identificando así, una variante del melodrama televisivo al que denominaremos de ayuda social. Pero que se construye bajo los mismos principios del melodrama convencional: un tema (el conflicto), personajes, una trama (inicio, desarrollo, clímax, desenlace) y un mensaje moralizante.

Hemos elegido el programa de Televisión Azteca como objeto de nuestra investigación debido a que presenta las condiciones de más proximidad con la realidad social mexicana. Además de que cuenta con mayor nivel de consumo por parte del público televisivo. De esto y de sus contenidos respecto al concepto de muerte hablaremos más adelante.

⁵⁰ Véase www.esmas.com.mx.

CAPITULO III

LA MUERTE Y SUS REPRESENTACIONES CULTURALES

"La muerte está al acecho en rincones oscuros,
esperando el momento de alzar la cabeza
y asestar el golpe...
ese es el único vínculo auténtico que tenemos:
la constante presencia de la muerte
siempre en todos nosotros"

Henry Miller

3.1. Definición del concepto de muerte.

La muerte es uno de los acontecimientos que ocurren en la naturaleza con la misma frecuencia que ocurre el fenómeno de la vida. De hecho hay filósofos que sostienen que una no puede entenderse sin la otra. Pero el hombre, único animal que sabe de su mortalidad, se aleja de ella, la niega y oculta. Transforma su sentido para hacerla inaccesible. Convierte el concepto en algo manipulable que puede ser alejado del pensamiento y devuelto a él cuando sea necesario.

En la realidad social, la muerte se vuelve la amenaza más terrible a las realidades subjetivas establecidas en la vida cotidiana. La identificación del fenómeno de la muerte como una externalización de la naturaleza que sobrepasa la objetividad del sujeto, lleva al individuo a reificar tal fenómeno otorgándole un carácter mítico dentro de su universo simbólico.

Es decir, en tanto que la muerte es el único fenómeno de la naturaleza que el hombre no ha podido controlar para evitarlo. Este se convierte en el hecho social que mayor legitimación requiere. Desde las explicaciones pre-teóricas o populares hasta el discurso científico y filosófico que constituye el universo simbólico, la muerte se explica y justifica integrándola a la realidad social.

"Lo único que nos protege del dolor de la muerte son los ritos y las ceremonias, la filosofía y la religión, la creencia y el arte..."¹ Nos dice el médico Federico Ortiz y continúa: "Cada cultura construye, de acuerdo con sus creencias, una idea de la muerte que le es propia, enraizada en su tipo de estructura familiar, sus instituciones educativas, su régimen económico, su organización social y política. De acuerdo con su historia, con el valor que atribuye a la materia o al espíritu, con el sentido que le otorga a la vida, cada sociedad escoge su idea de muerte, orientando así su existencia".²

¹ Ortiz Quezada, Federico, Memoria de la Muerte, México, Nueva Imagen, 1996. p. 22.

² Ídem, p. 26.

El sujeto sabe de la muerte por la muerte de otro y en ese sentido la muerte se convierte en una experiencia indirecta. Pero es la pérdida de un ser querido (aquel al que se identificaba como parte del sistema social) lo que se experimenta como experiencia de muerte. Dice James Carse: "La muerte, por lo tanto, debe entenderse básicamente como un daño irreversible a la red de conexiones entre las personas. Es en este sentido que la muerte es importante para la experiencia".³

La muerte por eso se percibe como amenaza, porque rompe el lazo del sujeto con el mundo. Le quita el sitio que se ganó como sujeto social. Es por ello que el mismo sistema social a través de sus instituciones legitima la muerte para garantizar la supervivencia del individuo.

"Todas las legitimaciones de la muerte deben cumplir la misma tarea esencial: capacitar al individuo para seguir viviendo en sociedad después de la muerte de otros significantes y anticipar su propia muerte con un terror que, al menos, se halla suficientemente mitigado como para no paralizar la realización continua de las rutinas de la vida cotidiana".⁴

La eficiencia en los sistemas de salud; la equidad en el sistema de justicia; una economía en desarrollo; una política igualitaria y un sistema de comunicación que nos mantenga informados y distraídos, son algunos de los mecanismos que el sistema social instituye como resistencia a la muerte.

La muerte revela nuestra dependencia al sistema social y sus instituciones. Tanto la familia, la escuela, la iglesia y los medios de comunicación son el resguardo que garantiza nuestra protección ante la muerte. Los discursos que cada uno de sus actores produce forman parte del universo simbólico que nos

³ Carse, James, Muerte y Existencia, México, F. C. E., 1987, p. 20.

⁴ Berger y Luckman, op cit. p.131.

explica por qué y cómo hemos de morir. Identificando que en muchos casos la construcción del concepto está elaborada de tal manera que desvirtúa su verdadero significado.

A lo largo de la evolución de la humanidad sus miembros siempre han tratado de explicarse la muerte. La experiencia de la muerte del otro, del ser querido o del extraño, permitió que el sujeto cobrara conciencia de su mortalidad. "El hombre no podía ya mantener alejada de sí la muerte, puesto que la había experimentado en el dolor por sus muertos; pero no quería tampoco reconocerla, ya que le era imposible imaginarse muerto".⁵

Por esta circunstancia surgieron un sin fin de argumentaciones que construyeron definiciones de la muerte que relajaron el temor del sujeto y que dieron satisfacción a lo que Freud llamó el inconsciente inmortal del hombre. A su vez se produjeron expresiones culturales que sustituyeron dicha renuncia a la muerte. Los mitos, la religión y la ciencia son construcciones de pensamiento que explican y justifican la muerte.

Nosotros presentamos aquí las explicaciones teóricas que el hombre moderno ha formulado acerca de la muerte desde el ámbito científico y filosófico. La biología, la psicología, la filosofía y la antropología son las ramas del saber, que a nuestro criterio, ha permitido construir una visión clara de este fenómeno.

⁵ Freud, Sigmund, "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" en El Malestar en la Cultura. México, Alianza editorial, 1994, p. 117.

3.1.1. La cuestión biológica de la muerte.

La muerte biológica es la cesación de la vida. Consiste en la detención completa y definitiva de las funciones vitales. Es el abandono de un organismo a las fuerzas de la naturaleza. Cuando un cuerpo vuelto cadáver se descompone y desaparece. Es la ruptura del equilibrio metabólico de los cuerpos vivos.⁶

La muerte es el estado natural hacia el cual tiende todo ser vivo. Si la vida es función, dinamismo, organización y equilibrio de los organismos; la muerte se convierte en su contraparte, en la otra cara de la moneda, es inmovilidad, separación, desequilibrio y cesación de funciones.

Identificamos el estado de muerte cuando ya no existe la manifestación energética ni del cerebro, ni del corazón, ni los pulmones. "La muerte opera, pues, a nivel de la célula, del órgano, del organismo y, en última instancia, de la persona en su unidad y especificidad".⁷

Biológicamente hablando, la muerte tiene un valor universal. Es cotidiana y natural. Ocurre a cada momento en el universo, en la realidad objetiva de los organismos vivos. Esto le da un carácter amenazante. El hecho de que sea inevitable la convierte, a la percepción del hombre como ser bio-psíquico, en una agresión que hay que evitar.

Por otro lado, la muerte como fenómeno bioquímico que se manifiesta en toda una serie de procesos diferenciados, ha impedido establecer una definición acabada del estado de muerte. Louis Vincent Thomas sostiene que el proceso de la muerte tiene el siguiente orden:

* metabolismo es el intercambio de materia y energía que se da entre el ser viviente y el medio exterior.

⁶ Véase C. Favreger, "El Sentido Biológico de la Muerte" en Varios Autores, El Hombre Frente a la Muerte, Buenos Aires, Troquel, 1964, p. 9.

⁷ Thomas, Louis Vincent, La Muerte. Una lectura cultural, Barcelona, Paidós, 1991, p. 21.

a) Muerte más acá de la muerte.

El proceso de nacimiento lleva implícito la manifestación de la muerte. En la formación del embrión y en el desarrollo del feto existe una constante muerte celular. Del nacimiento en adelante el proceso del crecimiento está caracterizado por una constante renovación celular.⁸ A su vez, la posibilidad del aborto es una manifestación latente de la muerte.

b) Muerte en sentido estricto.

Es propiamente dicho el fin de la vida. Proceso que se manifiesta gradualmente a partir del cese de las funciones vitales, aunque algunas reacciones metabólicas (como el crecimiento de las uñas y el cabello), sigan llevándose a cabo. La muerte pasa de un estado clínico a un estado total y absoluto cuando en el organismo ya no quedan células vivas.

c) Muerte más allá de la muerte.

Después del fallecimiento, se observan en los organismos procesos de transformación y destrucción celular. La descomposición de la carne, la desintegración de los huesos y la conversión de éstos en polvo, son fenómenos que tardan años en completarse.

d) Muerte aparente o relativa.

Es el estado en que el individuo expresa el cese de alguna de sus funciones, mientras que otras siguen manifestándose de forma natural o con ayuda de elementos artificiales. Se presenta en los siguientes tipos:

- Los cadáveres incorruptibles: Son seres muertos que siguen intactos en la constitución de sus cuerpos.
- La anabiosis: Existen unos insectos llamados *tantígrados* que pasan de un estado muerto al vivo tan sólo con el contacto de la humedad⁹.

⁸ Véase Blanck-Cerejido, Fanny y Marcelino Cerejido, La Muerte y sus ventajas, México, F. C. E. 1999, p.18.

⁹ Thomas. op cit, p. 35.

- La vida latente: Es la hibernación o congelamiento artificial al que pueden ser sometidos algunos seres vivos cuando mueren para ser resucitados en un tiempo futuro.
- El estado de coma: Estado fisiológico que se caracteriza por la cesación de la conciencia, la motricidad, la sensibilidad y las reacciones nocioceptivas.¹⁰

Convencionalmente, se identifica el proceso de muerte en un ser vivo (esencialmente en el hombre) cuando éste presenta el estado de muerte clínica o total. Para hacerlo se atiende a la manifestación de los siguientes signos de tanatomorfosis:

- a) Enfriamiento del cuerpo. Este comienza desde la agonía y se percibe hasta dos o tres horas después del deceso, dependiendo de la temperatura del ambiente. Posteriormente hay una nivelación de la temperatura del cadáver en relación con el entorno.
- b) La rigidez cadavérica (*rigor mortis*). Este fenómeno ocurre por la coagulación de la *actina* y la *miosina* (proteínas musculares). Se presenta en la tercera o cuarta hora después de la muerte. De 24 a 72 horas después, la rigidez desaparece para dar paso a la putrefacción.
- c) La deshidratación. Se caracteriza por la pérdida de peso del cadáver. Depende también del clima y de las circunstancias en que haya ocurrido la muerte.
- d) Livideces cadavéricas. Por efecto de la gravedad, la sangre y demás líquidos corporales se depositan en las partes bajas del cadáver. Produciendo unas manchas cromáticas (conocidas como manchas de

¹⁰ Ídem, p. 38.

posición) que se manifiestan de seis y hasta quince horas después del fallecimiento. Estas manchas permiten a los médicos identificar las causas de muerte.

La exposición a estas manifestaciones físicas de la muerte son las que producen, en muchas ocasiones, el horror por parte del sobreviviente; en consecuencia, los ritos funerarios se realizan de tal manera que suavicen esta imagen terrorífica del muerto.¹¹

La biología identifica dos causas de muerte en los seres humanos:

1. La causa endógena. Al interior, el organismo pluricelular está programado para que algunas de sus células por efectos químicos realicen el proceso de la *apoptosis*¹² o muerte celular. También el organismo puede ser afectado desde el interior por virus y agentes patógenos que produzcan enfermedades y padecimientos que lleven a la muerte. Asimismo el desgaste del cuerpo que produce el envejecimiento puede llevar al proceso de la muerte.
2. La causa exógena. En la mayoría de los casos, los seres vivos (sobre todo el hombre) encuentran su causa de muerte a partir de circunstancias externas provocadas ya sea por el medio ambiente (desastres naturales), depredadores, y por la especie misma.

¹¹ Véase Thomas, Louis Vincent, El Cadáver, México, F. C. E. 1983.

¹² Término de raíz griega que significa desprendimiento de los pétalos de una flor. Introducido por el biólogo Andrew Wylie. Véase Blanck-Cerejido y Cerejido, op cit, p. 25.

* Este último punto, en tanto que se manifiesta de manera muy diversa en el hombre (ser social), será tratado a detalle más adelante.

3.1.2. La cuestión psicológica de la muerte.

Como sujeto psíquico, el hombre manifiesta actitudes y comportamientos conscientes e inconscientes, resultado de los estímulos que haya recibido de la realidad objetiva. La internalización del mundo puede tener como consecuencia la producción de estados de placer, goce y excitación (lo cual lleva a la repetición); y por otro, al displacer, al dolor y al miedo (que a su vez producen el rechazo, la angustia y la enfermedad).

Así, la idea de muerte (fenómeno displacentero) implica tres reacciones psicológicas¹³:

- a) La resignación: el hombre entiende que en tanto es organismo vivo y espiritual, es mortal.
- b) El miedo natural: el hombre en tanto ser instintivo, y en su exigencia natural de conservación, huye de la muerte en un movimiento voluntario del instinto.
- c) La denegación: el hombre como ser cognoscitivo traduce su ignorancia sobre la muerte en un rechazo de la misma. Es decir, se teme a la muerte porque no se sabe lo que es.

Las expresiones psicológicas de un individuo son el resultado de su proceso de interacción dentro del grupo. Así, en la sociedad actual, el sujeto expresa su actitud ante la muerte en una preocupación por el acto de morir. Esto es, que la manifestación de su comportamiento está encaminada a asumir una muerte menos dolorosa, para él y sus semejantes. En ese sentido se expresaría su rechazo hacia ella.

El mundo moderno está marcado por la amenaza de la "gran hecatombe", el *Apocalipsis* bíblico, el fin en esencia de la humanidad. Esa es la gran angustia que determina el actuar del hombre. Para asegurar su porvenir, y en una

¹³ Véase Sciacca, M. Federico, Muerte e Inmortalidad, Barcelona, editorial Luis Miracle, 1962, p. 13.

manifestación de enfrentamiento con la muerte, se desarrollaron una serie de avances tecnológicos e innovaciones científicas que, por una parte le permitieron al hombre prolongar su existencia y por otra, lo hicieron el animal más mortífero.

Un hecho ha venido a ser significativo en el alejamiento de la muerte: la violencia. La muerte por causas violentas es uno de los hechos más recurrentes en nuestros días. Su frecuencia ha provocado un desinterés por parte del individuo. "Las proporciones, el absurdo y el anonimato de la muerte violenta en nuestros tiempos ha hecho que los vivos se distancien de los muertos".¹⁴

Recuperamos aquello que se mencionó con respecto a la experimentación de la muerte. El rechazo y temor a la muerte ocurre como fenómeno de producción indirecta. Esto es, en tanto que no podemos vivenciar como muertos no podemos hacer consciencia del proceso del morir. "Si yo desaparezco como observador de mí mismo y de mi mundo, mi mismidad y mi mundo dejan de serme dados".¹⁵ Lo mismo sostiene Carse¹⁶ al decir que no experimentamos la muerte cuando la vida termina, pues simplemente no experimentamos.

Para el psiquiatra Joachim Meyer¹⁷ el individuo que experimenta la muerte de otro (del ser querido) puede hacer las siguientes manifestaciones psíquicas:

- a) La despersonalización. Alteraciones del yo del sujeto que le hacen vivenciar situaciones de sí mismo. Este fenómeno es un mecanismo de defensa que protege al sujeto de la realidad cuando ésta es demasiado dura para hacerle frente.
- b) El erotismo. Es cargar de contenido sexual el acto de morir y la muerte misma. La situación se convierte en acto necrófilo, que en palabras de

¹⁴ Meyer, Joachim, Angustia y conciliación de la muerte de nuestro tiempo, Barcelona, Herder, 1983, p. 13.

¹⁵ Idem, p.29.

¹⁶ Carse, op cit, p. 18.

¹⁷ Meyer, op cit, p. 37-57.

Sade se explica mejor: "No hay medio mejor para familiarizarse con la muerte que relacionarla con la representación de una orgía".¹⁸

- c) La experiencia mística. La meditación y las experiencias parapsicológicas se convierten en un medio para hacer comprensible la experiencia de la muerte.
- d) El duelo. La manifestación de dolor y de tristeza por parte del sobreviviente viene a ser un acto de despedida con el muerto; y a su vez es la expresión del sentimiento de abandono por parte de la persona amada.

3.1.3. El aspecto antropológico de la muerte.

En tanto que el ser humano es concebido como ser cultural, es en él, como especie, que se identifica a la muerte como fenómeno cultural. Es el único para quien la muerte se encuentra presente (como imagen simbólica) durante toda su vida. El antropólogo Luis Vincent Thomas afirma en *Antropología de la Muerte* que:

"Entre las especies animales vivas, la humana es la única para quien la muerte está omnipresente en el transcurso de la vida (aunque no sea más que en la fantasía); la única que rodea la muerte de un ritual funerario complejo y cargado de simbolismos; la única especie animal que ha podido creer (...) en la supervivencia y nacimiento de los difuntos; en suma, la única para la cual la muerte biológica, hecho natural, se ve constantemente desbordada por la muerte como hecho de cultura".¹⁹

¹⁸ Citado en Meyer, p. 43.

¹⁹ Thomas, Luis Vincent, Antropología de la muerte, México, F. C. E., 1987. p.12.

Desde la antropología la muerte se explica como fenómeno cultural a partir de los siguientes criterios:

- a) Muerte física. Todo cuerpo existente en el universo tiende a la aniquilación y a la extinción; ya sea por entropía, por reducción, por homogeneización o por degradación biológica.²⁰
- b) Muerte de los objetos. Una cultura se identifica por la materialización que su actividad humana realiza en objetos. Estos se instituyen como símbolo de la civilización, "conservarlos equivale a preservar esta civilización".²¹ Actualmente la cultura moderna se caracteriza por el excesivo consumo de productos que atienden a modas pasajeras. Los objetos son desechables, y esto puede entenderse como una manifestación del enfrentamiento cultural con la muerte.
- c) Muerte de la naturaleza. Tanto el planeta tierra, como los ecosistemas que en él se desarrollan son víctimas de la muerte cultural. Los ecocidios y la exterminación de muchas especies animales son una externalización exclusivamente humana.
- d) Muerte social. A pesar de que cada sujeto se enfrenta de manera individual a la experiencia indirecta de la muerte, ésta es sin duda un hecho social que compromete a varios miembros del sistema.

Es en este último ámbito donde la muerte cobra mayor importancia. Como ya lo habíamos dicho, la muerte del otro es la que nos ha permitido significar el fenómeno del morir. El discurso popular sostiene que "nadie sabe cuanto pesa el muerto hasta que lo carga". Socialmente, la muerte se convierte en el eje de nuestras interacciones. La comunicación es una manifestación llevada a cabo

²⁰ Respecto a este punto de lo biológico véase el apartado 3.1.1 de este mismo capítulo.

²¹ Thomas, Luis Vincent, op cit, p. 23.

entre los seres vivos. Así, el acto de comunicarse se convierte a su vez en una resistencia ante la muerte.

También expresamos que los logros de la cultura eran una expresión del rechazo ante la amenaza de la muerte. Y que su consecuencia, en el plano de lo tecnológico, había desembocado en la creación de un sujeto más mortífero. Si el progreso social (en el campo de la medicina) ha permitido combatir muchas de las causas de la muerte endógena; también ha contribuido a la manifestación de nuevas formas de muerte exógena. Las cuales tienen efecto en los mismos miembros del sistema. Aquí exponemos una clasificación de los tipos de muerte social:

- a) Muerte por exclusión. Esta ocurre cuando un miembro del sistema social es sometido al ostracismo o al exilio. Cancelándose su pertenencia al grupo, se elimina su participación de algunos de los roles sociales. Sucede en la mayoría de los casos por enfermedad, locura, ancianidad o por cuestiones políticas.
- b) Muerte cultural o etnocidio. Cuando una cultura que se asume como "superior" infringe sobre otra a la que considera inferior, hay un proceso de dominación que termina por aniquilar las expresiones culturales de esta última.
- c) Muerte de los hechos históricos. Es el convencionalismo social que marca el fin de un acontecimiento histórico. Cuando se habla de "la muerte de la Revolución", "la muerte del socialismo", "la muerte del Franquismo", etc.
- d) Muerte jurídica. Es la pena de muerte. Cuando morir está sometido a leyes y códigos penales.

- e) Muerte por genocidio. Es la aniquilación de todo un grupo humano. "El hombre es el único ser de la naturaleza capaz de destruir conscientemente a su propia especie".²² Su fundamento son las diferencias raciales, sociales, ideológicas, políticas o económicas.
- f) La guerra. El hombre también es el único animal con la habilidad de construir armas bélicas que matan cada vez más y mejor. Las contiendas militares son una expresión de genocidio y tienen las mismas causas.
- g) El homicidio. Es la forma individual del exterminio humano. Sus causas son muy variadas. Van desde dar la muerte por placer, por venganza, por locura, por cobardía, por vandalismo, hasta por imprudencia. Según quien sea la víctima puede a su vez clasificarse en:
- Infanticidio. Si el muerto es un menor, principalmente el hijo.
 - Parricidio. Cuando la muerte fue dada al padre.
 - Matricidio. Si fue la madre la víctima del crimen.
 - Uxoricidio. Es el asesinato cometido sobre el cónyuge.
 - Magnicidio. Es el crimen ejecutado sobre un líder político.
 - Aborto. Cuando se interrumpe el proceso de gestación en la mujer.
 - Eutanasia. Es la inducción de la muerte a pacientes con enfermedades terminales.
 - Imprudencial. Cuando se le dio muerte a una persona de forma no premeditada.
- h) Suicidio. Es la muerte otorgada a sí mismo. Consiste en detener la propia vida. Sus causas son principalmente de carácter psicológico. Puede acontecer que el suicida haya sido inducido a la muerte por medio de la persuasión.

²² Ídem, p. 126.

* La categorización del aborto como crimen homicida va a depender del código jurídico que posea el sistema social.

3.1.4. El sentido filosófico de la muerte.

Para la filosofía la muerte se presenta como un desgarramiento inevitable que el hombre mira de manera superficial.²³ Explicándose como un aspecto necesario de la vida: la simple cesación de las funciones orgánicas. Esto nos dice que para el sujeto la muerte carece de sentido, pues mientras está vivo su relación con la muerte es totalmente lejana.

Como el hombre sólo ve morir a sus semejantes, no sabe si será capaz de hacer consciente su propia muerte. Esto ya se dijo: la visión del hombre respecto a la muerte sólo puede ser indirecta. Por lo tanto:

“Lo único que está en nuestras manos es descubrir el significado de la muerte –transito o aniquilación del ser personal- y tratar de morir en consonancia con nuestra visión metafísica o religiosa del mundo y del destino humano. La razón puede arrojar una buena porción de luz sobre el misterio de la muerte”.²⁴

Que la muerte esté falta de sentido en nuestros días se debe a que el hombre moderno está viviendo en un tiempo caracterizado por la banalidad y la ignorancia. Los cambios vertiginosos que produce la industrialización, originan una cultura del uso y el desecho. La pretendida globalización que los sistemas económicos y políticos persiguen mediante el uso de los medios de comunicación masiva y sus mensajes alentadores, ha permitido que el hombre pierda de vista el hecho de la muerte.

Sostiene el teólogo Víctor Pérez Valera²⁵ que el pensamiento occidental a lo largo de su desarrollo ha tenido una visión materialista de la muerte. Considerándola como un simple dato y no como un hecho. En ese sentido la muerte queda descartada. Se niega su existencia cuando se recurre al

²³ Basave Fernández del Valle, Agustín, Metafísica de la Muerte, Madrid, Agustinos, 1965, p. 56.

²⁴ Ídem, p. 57.

²⁵ Pérez Valera, Víctor, El hombre y su muerte, México, editorial JUS, 1990, p. 17-23.

pensamiento científico para argumentar "Que nada se crea ni se destruye" y con ello se establece una idea de inmortalidad.

Por su parte Jean Ziegler²⁶ corrobora la anterior afirmación al sostener que la cultura occidental priva al hombre de su agonía, del proceso de duelo y de su conciencia de finitud. Se hace de la muerte un tabú que obliga a rechazar al enfermo, al anciano y al suicida. La muerte, para el hombre occidental, se vuelve nada al ser éste un continuo productor de mercancías que le permiten renacer en cada una de ellas.

Para la filosofía la muerte es más que un proceso de los organismos celulares. Es un hecho que le da sentido a la existencia. Ante la conciencia de que la muerte es el punto final de nuestra vida; ésta comienza a cobrar sentido cuando entendemos el verdadero significado de la muerte.

"Gracias a la muerte —dice Basave— podemos intensificar la vida, impulsar la tarea vital. La angustia de la muerte se supera cumpliendo fielmente la vocación. El hombre alcanza en el saber de la muerte sus máximas posibilidades".²⁷

²⁶ Ziegler, Jean, Los Vivos y la Muerte, México, Siglo XXI, 1976, p. 17-18.

²⁷ Basave, op cit, p. 63.

3. 2. La muerte, el drama y la televisión.

La corriente psicoanalítica sostiene que el hombre encuentra en las artes una sustitución a su renuncia a la muerte. En las producciones artísticas el hombre sublima su anhelo de inmortalidad. Por este medio ha podido alejar a la muerte y a su vez la ha mantenido presente y dominada.

En la literatura, la música, la danza, la pintura, de todos los tiempos y de todos los pueblos se han podido encontrar expresiones mortuorias. En los modernos medios de comunicación masiva la muerte forma parte esencial en la construcción de sus mensajes. Aquí se encuentran a hombres que mueren una y más veces; o que pueden dar la muerte a otro sin mayor consecuencia que la satisfacción de sus instintos.

Atendemos que las manifestaciones culturales que una sociedad produce con relación a como concibe la muerte dependen de un contexto histórico construido por las interacciones de sus miembros. Habrá entonces una diferencia importante entre las representaciones que una sociedad no industrializada tenga de la muerte, de las que un sistema social industrial y globalizado haga de esta.

El proceso de representación de la muerte va desde una mera captación y abstracción del fenómeno; hasta la elaboración de todo un universo simbólico que la haga inteligible. La muerte tiene que ser significada por imágenes, sonidos, colores y hasta olores. Así, en nuestra cultura, la imagen de la muerte queda concretada en la calavera.

Dicha significación hace posible la familiaridad con el fenómeno; lo vuelve accesible y fácil en su comprensión. La finalidad es tranquilizar la conciencia del sujeto. De ser necesario, la muerte puede ser fingida o fantaseada para crear la ilusión de ausencia o distanciamiento. Es aquí donde la dramatización juega un

papel importante; pues a través de esta la muerte se convierte en un hecho común, sensible, que no amenaza la existencia del sujeto.

En la representación dramática miramos morir y nos manifestamos piadosos ante ello. Imaginamos que pudiésemos ser nosotros o alguien próximo. La angustia y la preocupación se tranquilizan cuando el relato o la escenificación terminan. Por su función catártica la dramatización alivia nuestros impulsos; el personaje muere o mata por nosotros. A su vez se produce una reducción de nuestros temores y culpas, en tanto que la muerte le ocurre a otro sin que sea por nuestra causa.

Por eso la muerte se convierte en el principal atractivo de todo drama. Las historias que se construyen en el arte dramático y en las representaciones audiovisuales del cine y la televisión, están basadas en situaciones típicas que implican a la muerte como causa o consecuencia. La ambición, el adulterio, la guerra, el suicidio, los desastres naturales, la venganza, etcétera, son acontecimientos de los que parten o culminan los relatos.

En la sociedad actual, y la dramática que de ella resulta, aparece como una constante la muerte violenta. La cual, por la frecuencia con que se manifiesta, ha provocado el desinterés por parte del individuo de su mortalidad. Para Meyer: "las proporciones, el absurdo y el anonimato de la muerte violenta en nuestros tiempos ha hecho que los vivos se distancien de los muertos".²⁸

La participación de los medios de comunicación masiva en este proceso de desritualización y desimbolización de la muerte ha sido muy importante. La espectacularidad con que ciertas muertes son presentadas (atentados, accidentes magnificados, etc.) así como la banalización que se ha hecho del acto de morir; llevan al sujeto a la disminución de la muerte en su repercusión emocional.

²⁸ Meyer, op cit, p. 13.

El cine y la televisión se sirven en mucho de la muerte y el morir como fuentes para la atracción de públicos. Las presentaciones de crímenes grabados en directo, la dramatización de muertes violentas, así como las animaciones donde los héroes mueren y resucitan repetidamente, producen en el espectador una visión mediática, en este caso televisiva, de la muerte.

“Estamos —dice Jean Potel— ante una abundante diversidad de mensajes mortuorios definidos por todos los medios de comunicación de masas, donde uno elige el que quiere. Se nos ofrece toda clase de muertes violentas, individuales, colectivas; se nos describen todas las actitudes ante la muerte; se establecen lazos entre la muerte y el amor-pasión, el dinero, la política, la sexualidad, la risa, la felicidad, el miedo, la fiesta”.²⁹

Así, la muerte-espectáculo que producen los medios tienen como efecto en el espectador, la manifestación de una cierta frialdad, una indiferencia y desensibilización ante la muerte. La constante presentación del acto de morir hace que el sujeto reste importancia a este hecho tan trascendente. Se cumple el principio de: “eso a mí no me va a pasar”.

La muerte como hecho social va a ser utilizada por los medios en las mismas condiciones que cualquier otro acontecimiento. Esto es, que va a ser sometida a los procesos de selección, producción y manipulación según cumpla con los requisitos del medio para ser presentada como suceso noticioso o mero tema de entretenimiento. Y que además pueda servir como ejemplo que oriente y marque una pauta de comportamiento.

La televisión se sirve de la muerte, entre otros temas, principalmente para construir sus programas de ficción narrativa. Con su inclusión puede provocar los

* En televisión hemos sido testigos de la muerte de los campesinos de Acteal, del asesinato del Cardenal Posadas, de Luis Donaldo Colosio y más recientemente del arrollamiento de varios pequeños de un Jardín de Niños por una camioneta.

²⁹ Citado en Thomas, 1987, p. 192.

efectos de terror, miedo, angustia o exacerbación de los sentidos. Esto hace al programa más atractivo manteniendo al espectador pendiente de su continuidad.

Al respecto nos dice Meléndez Crespo: "... la forma y las condiciones en que sucede y el significado que se le atribuye al concepto, son lo que dan al realizador la materia de la posible narración (...) Si la muerte es violenta –tragedia de la naturaleza, accidente u homicidio- la historia bien puede encajar en los géneros de acción y aventuras (...) si la muerte es natural o por enfermedad puede caber en el melodrama".³⁰

Hemos visto como la televisión participa en la masificación de la vida cotidiana. Otorgándole una constante movilidad. Los acontecimientos y su percepción cambian al ritmo de la televisión y sus formas discursivas. La muerte no ha sido la excepción. Esta ha quedado reducida en los mensajes televisivos a un simple suceso que no detiene el ritmo de la vida.

La televisión ha contribuido en la construcción de un nuevo tipo de muerte de la sociedad globalizada: la muerte ausente, minimizada. El avance social, su mecanización, la información al instante y siempre nueva, han terminado por expulsar a la muerte de la realidad del sujeto.

La sociedad ya no tiene pausas. La desaparición de un individuo de la escena social ya no es motivo para detener este ritmo. "El show debe continuar" y en ese sentido la muerte sólo será motivo de interés si presenta las condiciones de extraordinaria, escandalosa o cuantiosa. Sólo de esta forma la muerte podrá ocupar un espacio en la realidad de la televisión.

³⁰ Meléndez, op cit, p. 181.

CAPITULO IV

EL DRAMA DE LA MUERTE

"Sólo yo entiendo lo lejos que está el Cielo de nosotros;
pero conozco cómo acortar las veredas.
Todo consiste en morir, Dios mediante,
cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga."

Juan Rulfo.

4.1. Consideraciones metodológicas.

Lo que pretendemos exponer aquí es ¿cómo representa un programa televisivo de género dramático el concepto de muerte? Y para ello formulamos la siguiente hipótesis que guió la investigación, a saber que: existe en los melodramas, una representación del concepto de muerte que produce un estereotipo del mismo y a su vez crea una idea de inmortalidad.

Bajo esta consideración, realizamos un análisis textual¹ buscando todos aquellos elementos discursivos (visuales y auditivos) que forman parte del lenguaje televisivo y permiten construir todo un mensaje con relación a la muerte y el proceso del morir. En ese sentido nuestro modelo de análisis² partió de las siguientes unidades de clasificación:

- a) Estructura lingüística: se identificó toda aquella expresión de palabras que tuvieron relación con la muerte (amenazas, notificación, burla, ironía, etc.)
- b) Estructura argumentativa: se identificaron en los programas aquellos temas y su ordenación en relación con la muerte.
- c) Estructura narrativa: en los programas se localizó a los personajes, los objetos, los actos y situaciones que estuvieron relacionados con la muerte.
- d) Estructura representativa: aquí se trataron todas aquellas representaciones simbólicas que en el plano ideológico estuvieron expresando un acto estereotipado, una situación convencional, o algún criterio cultural que haya tenido que ver con la muerte.

¹ Casetti, Francesco y Federico Di Chio, Análisis de la Televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación, Barcelona, Paidós, 1999, p. 235-250.

² Véase apéndice.

4.2. El objeto de análisis.

Para la identificación de lo anterior elegimos el programa "Lo que Callamos las Mujeres" que se transmite por el Canal 13 de Televisión Azteca de lunes a viernes de 17:00 a 18:00 horas. Hemos elegido diez capítulos que fueron transmitidos durante el segundo semestre del 2002 y los primeros meses del 2003. Cada uno de ellos fue seleccionado porque en sus historias participa el concepto de muerte, en mayor o menor medida, como eje de su construcción.

Este programa pertenece al género dramático, su característica es la de presentar situaciones difíciles ocurridas principalmente a mujeres. Dichas dificultades casi siempre encuentran solución gracias a la ayuda de otras mujeres. De ello concluimos que su público objetivo es el sector femenino, las amas de casa que después de completar su actividad en el hogar ocupan el tiempo restante en distraerse con estos mensajes televisivos.

Al respecto nos dice Lorena Pérez: "Para las mujeres existen programas destinados a hacerles más <<agradables>> las tareas domésticas ubicados en el transcurso de la mañana, y otros en los que se presentan historias románticas, supuestamente de interés, y que se transmiten en las tardes, cuando las amas de casa pueden tomar un descanso".³

La serie tiene un formato unitario o antilógico⁴, esto significa que cada capítulo presenta una situación singular ocurrida a personajes particulares los cuales varían y hacen a los programas independientes entre sí, pero regidos por un tema general.

³ Pérez Atamoros, Lorena, Representaciones de la mujer en los programas de comedia de la televisión, México, Tesis de licenciatura, UNAM, 1990, p.41.

⁴ Moreno Caro, Carlos, El Amor y la Amistad en las series televisivas, México, Tesis de licenciatura, UNAM, 2000, p. 15.

Los responsables de la producción del programa son Elisa Salinas y Juan David Burns, ejecutivos de Televisión Azteca que tienen a su cargo la división de entretenimiento en la televisora. En ella participa José Ambris como director general y en la dirección escénica cuentan con varios directores para cada capítulo.

En un principio se transmitía cada domingo en un horario nocturno. Debido al éxito obtenido con el público y con la intención de hacerle competencia al también muy visto serial "Mujer: casos de la vida real", se realizaron un número mayor de capítulos que comenzaron a transmitirse de lunes a viernes de cinco a seis de la tarde. A la fecha han conseguido producir más de cien capítulos y han tenido más de quinientas transmisiones.⁵

Al programa le antecede un talk show llamado "Cuenta Conmigo" que se distingue por presentar conflictos entre personas reales los cuales acuden en solicitud de ayuda para darle solución. Podríamos decir que tal programa prepara al público espectador para mantenerse atento y aceptar como real la situación que el melodrama le va a presentar posteriormente.

Después de Lo que Callamos las Mujeres sigue un programa de periodismo de espectáculos denominado "Ventaneando". Este hace breves comentarios sobre lo sucedido en la barra telenovelera de la misma emisora con la mera intención de interesar al público en dichas transmisiones.

La competencia directa de este programa es "Mujer: Casos de la Vida Real" que produce y transmite la empresa Televisa en el Canal 2 en el mismo horario vespertino. En los sondeos sobre audiencia televisiva, este programa cuenta con mayor rating (16.2 puntos) respecto del serial de Televisión Azteca (12.6) a nivel nacional.⁶

⁵ Véase www.Tvazteca.com.mx.

⁶ Encuesta IBOPE del mes de julio del 2003 en www.ibope.com.mx.

Nosotros hemos decidido no tomar en consideración este hecho, que es importante por el grado de influencia que puede tener en el espectador, sino atender a la construcción del mensaje.

En "Lo que Callamos las Mujeres", la producción ha tenido la preocupación de hacer la representación de la historia, un poco más fidedigna. Para ello se sirve de locaciones en colonias populares o pueblos en provincia que ubican espacialmente al hecho en un contexto geográfico determinado. La iluminación, la decoración y la dirección de las escenas buscan un realismo que lleve al melodrama a diferenciarse de la telenovela y sus convencionalismos. Algo que no logra, consideramos, el programa de Televisa por realizarse en un foro televisivo siguiendo un formato de realización muy estandarizado por la telenovela.

4.3. El corpus textual.

Los diez capítulos seleccionados fueron grabados en formato VHS durante sus respectivas transmisiones. Esto para hacer posible la aplicación del modelo de análisis y la continua revisión de los mismos. Presentamos en consecuencia la sinopsis de cada uno de ellos. Los hemos numerado para su mejor manejo.

PROGRAMA # 1.

Título: Belleza Eterna.

Síntesis: Victoria es una mujer casada, sin hijos, que atraviesa por una crisis en su matrimonio. En una reunión de generación escolar, se encuentra con Lucía, una antigua rival quien es una exitosa empresaria en el ramo de la belleza. La rivalidad se reinicia y Victoria decide someterse a tratamientos de belleza para lucir igual que su ex compañera y a su vez ser más atractiva para su marido.

Los resultados son lentos y la relación matrimonial sigue en crisis. Entonces ella decide someterse a una liposucción muy riesgosa. En el hospital ella sigue con la duda y su amiga le pide que lo piense mejor. A Victoria la llaman para prepararla para la operación. La amiga se queda preocupada y llama al marido que no sabe nada.

En el quirófano ocurre una complicación con una paciente y esta muere. El marido de Victoria cree que es esta la que ha muerto y se culpa por su desinterés. Después aparece Victoria que les comunica que al final no se atrevió a hacerse la operación. En la recepción escuchan a dos enfermeras hablar de que la muerta es Lucía, la rival. Todos se conmueven. Victoria se acepta como es, la relación matrimonial mejora y ella se convierte en empresaria exitosa.

PROGRAMA # 2.

Título: Sólo me queda soñar.

Síntesis: Beatriz es madre de Claudio, un joven parapléjico a causa de un accidente en motocicleta. Ella lo sobre protege a tal grado que provoca una crisis familiar con su marido y su hija adolescente. Claudio vive postrado en su habitación recordando el tiempo en que participaba en las carreras y tenía a su novia Susana.

La madre hace todo lo posible porque Claudio olvide su pasado, lo trata como a un niño, negándose a que sea cuidado por una enfermera. Aleja a la novia y hasta al padre y la hermana. Beatriz cancela toda su vida social, familiar y sexual para dedicársela a su hijo.

Claudio entra en constantes alegatos con Beatriz y en uno de ellos le manifiesta que ya no tiene deseos de vivir y le pide que le ayude a morir. La madre entra en una crisis más grave pues contempla la posibilidad de ayudar a morir a su

hijo. Una de sus amigas aparece y le aconseja que hable con su hijo para hallar la forma de hacer más estable su condición física. La relación se mejora con toda la familia. La novia vuelve a visitar a Claudio y este se convierte en una persona optimista que aleja la idea de la muerte.

PROGRAMA # 3.

Título: Alcanzar tus sueños.

Sinopsis: Milena es una joven de condición económica baja que está a punto de concluir el bachillerato. Su padre un hombre autoritario y machista le avisa que no podrá seguir estudiando pues tiene que ponerse a trabajar para ayudar en la casa.

Milena tiene una abuela que es la única que la apoya en sus sueños de ser una bióloga marino. Las discusiones entre la abuela y el padre, junto con la sumisión de la madre, confunden a Milena sobre su futuro como universitaria. De una amiga recibe el aviso de una convocatoria para una beca en el extranjero. Ella se entusiasma y realiza el trámite pues cumple con todos los requisitos. Sabe que no contará con el permiso de su padre, por lo que decide ocultárselo.

Un día llega el padre borracho y les comunica a todas que lo acaban de despedir del trabajo. Milena, que esperaba una constancia del empleo de su padre para recibir la beca, se da cuenta de que ya no podrá conseguirla. Justo en ese momento llega la persona encargada de otorgar la beca para hacer un estudio socioeconómico. Esto desata una pelea donde salen golpeadas las tres mujeres. La abuela resulta gravemente herida y en consecuencia fallece. El padre huye de la casa. Milena y su madre se ponen a trabajar por lo que se olvidan de la beca.

Pasados unos días, Milena se encuentra con el representante de la universidad que otorgaba la beca. Ella se dedica a la limpieza de un edificio. Este

le avisa que si obtuvo la beca. Ella consigue la aprobación de la madre para irse al extranjero. Prometiendo que va a salir adelante en memoria de la abuela.

PROGRAMA # 4.

Título: Bajo control.

Sinopsis: Daniela es una joven pintora que después de dos años de ausencia decide regresar a su casa. Antes de tocar la puerta le vienen a la mente los recuerdos de los acontecimientos que la obligaron a huir: el abuso psicológico de su madre, la debilidad de carácter de su padre y el suicidio de este último, del cual ella fue testigo, que terminaron por llevarla al abuso del alcohol y las drogas.

De vuelta con la madre, después de haber estado en un centro de rehabilitación para alcohólicos, Daniela intenta recuperar su carrera como pintora. Para ello busca el apoyo de una amiga dueña de una galería. Esta acepta hacer una exposición de sus pinturas. Daniela comienza a preparar la exposición enfrentándose a la crítica de la madre, quien la obliga a realizar pinturas que le sirven para vender.

Daniela se resiste en principio pero la madre la manipula nuevamente por medio del alcohol. Cuando ya tiene lista la colección la madre le arruina sus pinturas. Triste, Daniela acepta hacer las pinturas que la madre le solicita. La amiga que esperaba las pinturas de Daniela, va a buscarla a su casa encontrándola completamente ebria. La rescata de la madre y esta queda sola nuevamente. Daniela reingresa a alcohólicos anónimos para su rehabilitación.

PROGRAMA # 5.

Título: Vivir con Dignidad.

Sinopsis: Trinidad es una mujer de la tercera edad que vive sola en un departamento. Al hacer una llamada telefónica para saludar a sus hijos se da cuenta de que estos se encuentran muy ocupados en sus actividades. Sintiendo sola, decide tomar unas pastillas en un intento de suicidio.

Su única nieta, que justo en ese momento decide ir a visitarla, la encuentra y llama a la ambulancia para salvarle la vida. Los hijos deciden llevársela a vivir con ellos por temporadas. La nuera se opone y recomienda que sea llevada a un asilo. Trinidad trata de ser útil ayudando en la cocina pero su hija le pide que no lo haga. En la única persona que encuentra comprensión es en la nieta.

Trinidad decide entonces irse de la casa de su hijo sin comunicárselo. Días después la encuentran en un asilo donde ha preferido quedarse para que sus hijos puedan hacer sus vidas. Ellos aceptan pues entienden que ya no intentara suicidarse. La nieta la visita para que juntas vean películas en video.

PROGRAMA # 6

Título: La Deuda.

Sinopsis: Hilaria es una mujer que queda viuda. En el velorio de su marido el cacique del pueblo le avisa que su marido dejó una deuda muy grande. Imposibilitada para pagarla, Hilaria acepta irse a vivir a la hacienda para trabajar de sirvienta y a la vez realizar servicios sexuales con el cacique. Este tiene una hermana solterona que fue amante del marido de Hilaria.

Hilaria llega con su hija a la hacienda. Ahí cuenta con el apoyo de su comadre quien también es sirvienta. La hermana del cacique comienza a maltratar físicamente a la niña y a despreciar a Hilaria. Su hermano le comunica su deseo de casarse con ella y esto provoca un mayor enojo.

El cacique encierra a Hilaria pues tiene que salir al pueblo. La hermana aprovecha para golpear a su hija. Después, con una pistola amenaza a Hilaria y a la niña. La niña corre y la hermana le dispara. Justo en ese momento llega el cacique y le pide que le dé el arma. La hermana también le suelta un disparo y lo mata.

Pasado el tiempo Hilaria y la comadre están platicando, mientras hacen tortillas, que todo se solucionó. La niña se salvó, la hermana del cacique fue encerrada en la cárcel y la deuda del marido fue perdonada.

PROGRAMA # 7.

Título: Depresión.

Sinopsis: Margarita es una mujer casada con un arquitecto que tiene un hijo adolescente. Dedicada principalmente a las labores del hogar también colabora en una revista como escritora. Tiene también una amiga a la que le comunica que en los últimos días no tiene ganas de nada y todo la hace llorar. La amiga le dice que tal vez sea cansancio y que con un buen descanso se repondrá.

Margarita comienza a dormir de más por las tardes y a desvelarse a causa de los insomnios que padece por la noche. Descuida sus actividades como madre y como escritora. Comienza a tener dificultades con su marido y con su hijo por no hacerles los servicios habituales a los que estaban acostumbrados. El marido la lleva con el médico y este le diagnostica agotamiento. Le receta medicamento que sólo hace que Margarita se suma en estado más prolongados de sueño.

Las dificultades con su familia empeoran pues no hay ninguna mejoría en Margarita. Ella y el marido discuten por los descuidos hacia el hijo. Hay insultos y en un acto de desesperación Margarita se toma todo el frasco de medicamento.

Es la amiga quien la encuentra desmayada y la lleva al hospital. Ahí un doctor le avisa al marido que su esposa padece de depresión. Margarita deja el hospital, se somete a tratamiento psiquiátrico y sale de su estado depresivo. La relación familiar se mejora y ella recupera su actividad profesional.

PROGRAMA # 8.

Título: Déjame ir.

Síntesis: Rosa es una mujer que lleva varios años separada de su marido sin otorgarle el divorcio. Tienen un hijo adolescente que Rosa usa como pretexto para seguir viendo a Javier, su esposo. Un día este llega y le dice a Rosa que quiere el divorcio pues piensa casarse con otra mujer. Ella se lo niega y terminan en una fuerte discusión en la que ella le desea la muerte.

Mientras Rosa y su hijo discuten sobre la relación de dependencia que ella tiene con el marido, una llamada telefónica los interrumpe para enterarlos que Javier ha sufrido un accidente. En el hospital se enteran que está gravemente herido y en estado de coma; también que su nueva pareja ha muerto. La situación es vista por Rosa como ventajosa pues cree que cuando su marido se recupere va a regresar con ella.

En su hospitalización Javier tiene más complicaciones que impiden su recuperación. El médico que es amigo de Rosa le recomienda la eutanasia. Ella se resiste a perderlo. Su hijo comienza a hacerse cargo de los asuntos familiares mientras Rosa se encuentra esperanzada a que su marido se recupere.

Un ataque cardíaco ocurrido a Javier le hace entender a Rosa la obligación de dejarlo morir. El médico lo desconecta y se inician los tramites de la inhumación. Rosa se da cuenta que tiene que rehacer su vida. Acepta las proposiciones amorosas del médico, ante la aprobación de su hijo.

PROGRAMA # 9.

Título: Una luz de Esperanza.

Sinopsis: Juana es una provinciana madre de dos hijos, una niña y un niño. La niña presenta síntomas de una enfermedad que el médico del pueblo diagnostica como apendicitis. La madre consigue dinero para pagar la operación de su hija. Los análisis previos determinan que la niña padece leucemia. Para atender su enfermedad los médicos le recomienda someterse a quimioterapia. Juana y su familia son pobres y los tratamientos son muy caros. Ella teme que su hija muera.

Ella y su marido consiguen prestado el dinero para el primer tratamiento. Comienzan a trabajar en dos empleos. También venden sus pertenencias. La escasez de recursos le impiden a Juana pagar las siguientes quimioterapias. La niña empeora, pierde peso, cabello y constantemente está en cama. El marido comienza a beber y a tener dificultades con Juana.

La doctora que atiende a la niña le avisa a Juana que es urgente que continúe con el tratamiento de lo contrario puede perder la vida. Juana le comunica que ya no tienen dinero. La doctora le recomienda ir a la capital donde hay una asociación para atender a niños con cáncer de escasos recursos.

En el pueblo el sacerdote hace una colecta para mandar a Juana y a su hija a la capital. Así lo hacen y la niña comienza a tener mejorías. Al mismo tiempo la

relación con su marido mejora y éste deja de beber. Juntos inician una nueva vida con sus dos hijos.

PROGRAMA # 10.

Título: Engañada.

Sinopsis: Irene es la esposa de un policía judicial a quien ella considera un héroe. Por el contrario, el policía se dedica al robo y a la distribución de drogas en las escuelas, así como a la venta de protección en los negocios de su colonia. Irene trabaja en una farmacia que es "protegida" por su marido. Su patrona le dice entre líneas que su marido es un corrupto. Ella no quiere aceptar lo que se rumora de él.

El compañero del judicial fue muerto en circunstancias misteriosas que motivan a su viuda a dudar del policía. En la corporación un nuevo integrante se pone a investigar sobre los asuntos del teniente (el marido de Irene) y poco a poco descubre la corrupción de su compañero, como el hecho de que protege a los delincuentes del rumbo.

Irene recibe de su marido un brazalete de regalo. Después, una vecina se lo mira diciéndole que es muy parecido al que le robaron cuando asaltaron su casa. Revisándolo descubren que efectivamente es mismo. Ella se lo devuelve y comienza a dudar de la honestidad de su marido. Al mismo tiempo la hija descubre que su novio trabaja para su papá en el robo y venta de drogas.

El policía recibe la orden de eliminar a su nuevo compañero. Lo cita en un lugar solitario y lo ejecuta de un tiro. Antes de morir le dice que ya lo ha denunciado. La verdad se descubre e Irene se decepciona de su marido. Cuando éste pretende huir Irene no acepta fugarse con él. Tiempo después el marido ya está en la cárcel. Irene lo visita y le comunica que le va a dejar pues ya no lo ama, que se siente traicionada por su engaño. El marido se queda solo.

4. 4. Interpretaciones.

Dadas las unidades de análisis planteadas para la identificación de la representación de muerte, exponemos los siguientes resultados.

4. 4. 1. Una realidad femenina.

A nivel narrativo, los resultados que el análisis del programa nos ofrece son los siguientes:

- a) Por sus personajes. El 80% de los personajes que participan en cada una de las historias son femeninos. Son ellas a quienes les ocurren la mayoría de las acciones de las historias y quienes ejecutan los actos principales que dan conjunto a la acción del relato. En un capítulo podemos encontrar una participación de tres mujeres, como mínimo, con relación a la parte masculina que tiene un papel secundario y limitado a un solo personaje.
- b) Por sus roles. De igual manera el 80% de las mujeres que participan en las historias desempeñan roles protagónicos, es decir, sus actos son considerados como buenos o positivos. Por otro lado el veinte por ciento restante se lo reparten tanto hombres como mujeres que en la historia desempeñan roles antagónicos, esto es, que sus acciones son negativas o contrarias al protagonista.
- c) Por sus ambientes. De los diez relatos que componen nuestro objeto de análisis el 80% está ambientado geográficamente en sitios urbanos, zonas residenciales, unidades habitacionales o barrios populares. Sólo dos de ellos se ubican en zonas rurales, en haciendas o pueblos de provincia. En su aspecto social estos capítulos narran historias relativas a la familia y al hogar (80%) con relación a aquellos que tratan temas políticos, estudiantiles o de otra índole.

En lo que se refiere a lo económico el 50% de los capítulos manifiestan una situación económica de los personajes de nivel alto, el 30% sitúa a los personajes en un nivel económico bajo y el 20% un nivel medio. Esto determina el ambiente lingüístico de los relatos. Aquí domina el habla coloquial en un 70% respecto al habla popular (20%) y vulgar (10%) utilizada por los personajes.

Otros aspectos que determinan el ambiente de las historias y del programa en general son las cuestiones sexuales y morales. Un 70% de las situaciones tratadas en los capítulos están carentes de lo sexual. El 30% restante lo pone de manifiesto de una manera muy sublimada. En cuanto a lo axiológico, los relatos tienden en un 60% a dar un mensaje moralista (del deber ser, independiente de las circunstancias) mientras que el 40% asume una posición más ética (tomando en cuenta las circunstancias) respecto de las dificultades que enfrentan los personajes.

Lo que nos ofrecen estos datos, es el entendimiento de que dicho programa construye una realidad ficcional en la que la mujer juega un papel principal como víctima o heroína de las historias. Es sobre la mujer y su problemática de género que se construyen los relatos y donde el hombre, no sólo tiene una participación secundaria, sino que lo hace como el villano de la historia o el *patirño* que está imposibilitado para solucionar los problemas de las mujeres.

El hecho de que el ambiente geográfico dominante de los capítulos sea la ciudad nos permiten situar la realidad y su problemática como sólo ocurriente en tales regiones. Desconociendo o minimizando la realidad rural de la mujer en México. Lo mismo con respecto al nivel económico. La historias nos muestran en su mayoría, a mujeres pudientes o de situación económica favorable que atraviesan por una situación de carácter sentimental que el dinero no puede arreglar.

Por otro lado, la estructuración de los relatos nos presenta a mujeres estereotipadas como amas de casa, madres de familia, esposas o hijas abnegadas cuya dificultad nace o se ubica en su propio hogar, en su propia familia.

Con ello determinamos que la realidad que tal programa difunde es reducida pues toma sólo porciones de la realidad objetiva y descarta varios aspectos de la misma. Dicha construcción busca presentar a un estereotipo de mujer lo bastante identificable y aceptable para el público espectador del programa. En ese sentido, la muerte como aspecto de la realidad que rodea la vida de las mujeres también se ve envuelta en dicha construcción.

La muerte, podemos decir, se convierte en personaje secundario en tanto que encarna en las personas que manifiestan este tipo de roles dentro de la historia. También se presentan en un rol netamente antagónico al constituir la amenaza o la traba para el cumplimiento de los fines que las protagonistas anhelan.

4. 4.2. Del deseo al rechazo de la muerte.

La estructura lingüística de los relatos dejó de manifiesto que verbalmente la muerte está presente en el discurso de los personajes y en la historia en su conjunto. Esto se debe a que en la trama (estructura argumentativa) los personajes se ven enfrentados a una situación que tiene que ver con ella. Ya sea en forma de intento de suicidio, amenaza, por enfermedad o accidente fatal, tales circunstancias llevan a los personajes a hablar de la muerte.

La frecuencia con la que las alusiones a la muerte se efectuaron fue de la siguiente manera: del total de programas, en un 50% se hicieron dos menciones por capítulo. Un 30% presentó una frecuencia de tres menciones. 10% hizo una sola construcción lingüística y el otro 10% manifestó cuatro alusiones. Esto último

sucedió en un capítulo (programa # 8) que abordaba específicamente el tema de la eutanasia.

Las construcciones lingüísticas identificadas se clasificaron en la siguiente tipología: amenaza (cuando uno de los personajes hace una advertencia que pone en riesgo la vida de otro), notificación (cuando se comunica la muerte de alguno de los personajes), sentencia (si un personaje avisa sobre la posibilidad de morir por alguna causa), deseo (manifestación de la intención de morir o de que alguien muera por parte del personaje), rechazo (es la negación de la muerte como hecho inevitable) e indiferencia (como un acto de ironía o burla ante la muerte).

En los discursos analizados el 35% de las alusiones a la muerte se hicieron en forma de deseo y 18% en forma de rechazo. Por otro lado un 16% se identificaron como sentencias de muerte, mientras que las amenazas se expresaron en un 13%. Las notificaciones también se dieron en un 13% y sólo un 4% manifestó una expresión de indiferencia.

Que la mayoría de los personajes hiciera la manifestación del deseo de morir de forma verbal sin que tal deseo se cumpliera, nos permite identificar que una de las representaciones de la muerte hecha por este melodrama es como alternativa de solución a los avatares a los que se enfrentan. Pero a su vez de una reprobación de dicho deseo suicida.

La invocación de la muerte, lingüísticamente hablando, hace que ésta se convierta en un aspecto de la realidad manipulable por el personaje. Con el simple hecho de decir: "Ojalá se mueran" se provoca la muerte de otros (programa # 8) y si se pronuncia la frase: "Que no se muera, que no se muera" (programa # 6) se evita el trágico desenlace a pesar de haber recibido un tiro mortal.

4.4.3. El final feliz no es la muerte.

Los diez capítulos que aquí presentamos, por su estructura argumentativa, nos manifiestan temas que abordan varias circunstancias difíciles ocurridas a las mujeres mexicanas. Cuestiones como el conflicto matrimonial, la depresión, la leucemia, el alcoholismo, la enfermedad de los hijos, la crisis de la senectud, la pobreza, la sujeción femenina ante el hombre, la dependencia afectiva y la eutanasia. Todos estos se convierten en temas centrales sobre los cuales giran los acontecimientos ocurridos en cada una de las historias.

La muerte en ese aspecto participa en la construcción de la historia como tema concluyente, es decir, participa en la última parte para determinar el desenlace de la misma. Una situación relativa a la muerte, intento de suicidio, un accidente o el simple deseo de morir manifestado en forma de pensamiento marcan el punto climático del conflicto que posteriormente se soluciona de forma satisfactoria para el personaje.

De lo anterior entendemos que la muerte es vista como una amenaza que condiciona y determina la existencia de los personajes. Pero que al sortearla con éxito, la mantienen alejada. Los nuevos proyectos de vida que cada personaje hace después de haber sobrevivido a su problemática, nos dan manifestación de esa resistencia a la muerte que todo sujeto realiza mediante actos de cultura.

Si el personaje principal siempre resulta triunfante ante el conflicto, sobreviviendo a la muerte o superando la muerte de otros, significa que la muerte tiene una menor importancia que la vida y el porvenir. El final feliz se justifica en sí mismo restando valor al acto de morir, esto, pensamos, es lo que permite producir en el espectador la idea de inmortalidad. Mediante el proceso de identificación con el personaje, el espectador evita también a la muerte.

4.4.4. La muerte se representa en los muertos.

Lo que en el ámbito de la estructura representativa obtuvimos respecto a la muerte nos da mayor claridad de como se construye su estereotipo a partir de hacer una representación estandarizada del acto de morir y de los sujetos que mueren. La cual va a influir en la concepción que el espectador se produzca respecto a la muerte.

Identificamos primero que el acto de morir se representa en un 50% de los capítulos de manera simulada. Haciendo uso del lenguaje audiovisual y narrativo que posee la televisión. En cuanto a la omisión u ocultamiento visual del acto de morir este tuvo una tendencia del 40% y un 10% lo representó explícitamente.

El concepto de muerte como tal estuvo simbolizado principalmente mediante una persona (80%) es decir, que en los personajes se manifestaba un acto que connotaba a la muerte. En sólo dos ocasiones se hizo su simbolización mediante un pensamiento. Y en ningún caso se hizo a través de un objeto.

Las causas de muerte de las que los relatos hicieron representación fueron los accidentes (30%), homicidios (20%), suicidios (20%), enfermedades (10%), vejez (10%) y eutanasia (10%).

Con relación al tipo de sujetos que se enfrentan a la muerte o que específicamente mueren en los capítulos se identificaron con las siguientes características: 60% son adultos, 20% ancianos y otro 20% jóvenes y niños. El sexo de los personajes quedó establecido así: 60% fueron del sexo masculino y 40% del sexo femenino.

La condición económica que los personajes representaban fue: 60% clase alta, 20% clase media y 20% clase baja. Los roles sociales (estereotipos) que estos personajes representaban eran de empresaria, deportista, ama de casa, jefe

de familia, cacique, policía, enfermos terminales. El espacio geográfico donde se desenvolvían y en consecuencia donde mueren o se enfrentaron a la muerte fue urbano en un 80% y campesino en un 20%.

Por su rol dramático dentro de la historia los sujetos que mueren o se enfrentan a la muerte desempeñaban el papel de víctima (40%) lo que nos lleva a entender que el sufrimiento infligido por el villano los orilló a la muerte. La cantidad de villanos que mueren en los relatos se expresó en un 30%, así como el patíño (30%) sujeto que se sacrifica en apoyo de la víctima dando su vida (programa # 3).

Lo que interpretamos con relación a estas representaciones de la muerte es que ésta no afecta directamente al personaje principal. Ya habíamos identificado que el personaje como víctima veía en la muerte un escape o la solución definitiva a su padecer, por ello la desea. Pero a su vez la muerte es vista como una amenaza que puede trancar la felicidad que tanto anhela. Así, la víctima pide a Dios o a la Virgen que ella y los suyos no mueran y que el villano, causa de sus penurias, reciba su merecido que obviamente es la muerte.

La muerte se manifiesta entonces como castigo para todas las atrocidades realizadas por el villano. Con la muerte de éste se da el paso a la liberación y la nueva vida de la víctima. Aunque esta muerte no sea siempre real o efectiva, si se lleva a cabo su identificación a través del proceso de exclusión (huida, aprisionamiento, desaparición) del villano de la vida del personaje principal.

En estos capítulos se nos ofreció también el hecho de que una vez muerto el sujeto, su personalidad se limpia, sus defectos se olvidan y sus cualidades se elevan. A pesar de haber sido villano, la misericordia y la bondad de la antes víctima, lo llevan a ser perdonado.

Porque la muerte es fortuita, acechante e inesperada. Se hace manifiesta sólo por accidente o por enfermedad. Cuando el sujeto expresa una voluntad de morir mediante el suicidio, las condiciones siempre estarán listas para evitarlo. Entonces aprenderá que lo que importa es vivir y que su vida no está nunca en sus manos.

Pero la muerte no es para todos en este melodrama, aquí mueren los débiles y sobreviven los fuertes, mueren más ricos y menos pobres, se muere más en la ciudad y menos en el campo, mueren más hombres que mujeres, mueren más adultos que niños, mueren los malos y se salvan los buenos.

Así en tanto no se tengan ninguna de las características negativas, no se ejecuten actos que vayan contra la moral y el deber, y no se le desee el mal al prójimo, la muerte será inaccesible para el sujeto. El amor, el trabajo, la fe y el optimismo parecen ser el requisito que permite al ser humano hacer más prospera la vida, ahuyentar la muerte y alcanzar la inmortalidad.

CONCLUSION

En las páginas anteriores hemos expuesto de manera sucinta los postulados de la teoría de la construcción social de la realidad. Así como la participación de la televisión como medio de masas en dicho proceso. En particular en la construcción estereotipada del concepto de muerte en sus programas de género dramático.

La visión construccionista de la comunicación nos permitió entender el hecho de que la realidad y el sentido que le atribuimos, depende no sólo de nuestras experiencias directas, sino de todo un proceso de interacciones sociales mediadas por el lenguaje.

Todo sujeto es identificado como una mente individual, la cual es resultado y expresión de todo un compuesto social. Así, todo sistema humano es visto como un sistema sociolingüístico de generación de lenguaje y de sentido. El valor que tiene el lenguaje como sistema de signos para el sujeto es fundamental pues a través de éste ordena y da forma inteligible a su vida y al mundo.

La realidad que actualmente vivenciamos e interpretamos está mediada y determinada en parte por los mensajes que los medios de comunicación de masas producen. Ello significa una transformación en el lenguaje y la interacción social que por éste se produce. La comunicación ha derivado en relaciones mediáticas que trasciende la relación cara a cara y que anulan en parte la experiencia directa de la realidad objetiva.

Los medios de comunicación y sus productos comunicativos marcan la pauta en los tipos de conocimientos que el sujeto, como espectador, adoptara de la realidad. Los relatos, como construcciones narrativas que presentan un aspecto del mundo, considerados por éstos como importante, tienen la característica de estar contruidos de tal forma que presentan actos y sujetos estereotipados.

La finalidad de lo anterior está en presentar el acontecimiento de la forma más comprensible que se pueda. Con ello se justifica la importancia del hecho y se determina su continuación dentro del sistema (si se trata de una actividad que contribuye al desarrollo del mismo) o su anulación (cuando es una actividad nociva) si el acontecimiento es criticado y repudiado.

Se destaca la importancia de la televisión como el medio de masas que más influye en la justificación y sedimentación de la realidad. Su condición de aparato social que transmite de forma rápida y simultánea los acontecimientos más relevantes de la interacción social, la instituyen como el medio más importante para las culturas actuales.

La doble indeterminación sobre la cual opera la televisión nos permite identificar que ésta toma de la realidad un acontecimiento, cuyas características (ser espectacular, cuantioso y extraordinario) van a interesar a este medio para convertirlo posteriormente, en un relato que proponga una manera particular de verlo e interpretarlo. En ello va una influencia cognitiva que busca a su vez obtener una conducta determinada.

Aquí llegamos al entendimiento de que la televisión y los otros medios, no producen la totalidad de representaciones que el sujeto se hace del mundo. Pero en tanto éstos sean utilizados como una fuente principal para obtener las informaciones de la realidad, la contribución que tienen en la construcción de la misma es importante.

El melodrama especialmente, como género que en la televisión constituye uno de los pilares de su programación, por la cantidad de espectadores que lo consumen día con día, es el tipo de relato que participa, de una forma gradual, en la construcción de sentido que el espectador le va dar a aquellos acontecimientos con los cuales se sienta próximo subjetiva y objetivamente.

La realidad ficcional que expresa el melodrama, tiene la facultad de confundir al espectador con respecto de la realidad fáctica u objetiva que el mismo medio representa a través de sus otros géneros. Por el hecho de que la estructura discursiva de uno y otro tiende cada vez a hacerse de manera semejante. Ejemplo de esto son los siguientes casos:

- a) Fundación Azteca, organismo altruista de la televisora, junto con la Fundación Telmex organizan una campaña de donación monetaria para destinar el dinero a la ayuda y tratamiento de niños con cáncer. Para ello se sirve de mensajes informativos que presentan casos reales de niños enfermos. El recurso melodramático es indispensable (llantos, caras tristes, música de fondo, y un locutor que altera su tono de voz) para conmover e inspirar la compasión del espectador.
- b) El programa "Lo que Callamos las Mujeres" presenta en ese mismo contexto un capítulo que aborda el caso de una madre con una niña con cáncer que está a punto de morir por la falta de recursos económicos y la deficiente asistencia médica de los hospitales de provincia. La solución está en ir a la capital y acudir a una institución que apoya a niños con cáncer de escasos recursos.

La ficción se corresponde con la realidad porque en el melodrama, particularmente el que nosotros analizamos en este trabajo, se cumplen los tres niveles: el de ajuste, que nos propone la posibilidad de ocurrencia del hecho en un mundo objetivo; el de tipificación, al presentar formas estereotipadas de los actos y los sujetos; y el de alineación, por el uso de recursos audiovisuales que a su vez distancian la ficción de la realidad.

Las condiciones anteriores hacen que el melodrama sea un medio de obtención de imágenes de la realidad. Con ello se contribuye al cumplimiento de

* Programa # 9 del corpus textual del cuarto capítulo.

los procesos de construcción de la realidad en los que participa la televisión. Como el de construir historias que estimulan la imaginación y el sentimentalismo del espectador con hechos cercanos a la vida cotidiana. El de divulgar lenguajes, formas simbólicas y discursivas.

También participa en la construcción de ritos por la relación dialéctica que existe entre las actividades del espectador y la programación televisiva. Y más importante todavía en la construcción de modelos, ya que la televisión difunde por medio de estos programas de género dramático, valores culturales, preceptos morales, rituales y costumbres, formas de interacción estereotipadas, lugares y tiempos que el espectador repite.

La representación de la de muerte es uno de los tantos procesos de la realidad que en la televisión se ve sometido a la construcción. El nacimiento, la cópula y la muerte, entendimos, son los actos más institucionalizados en la realidad social. Y en los melodramas siempre se les representa a través de un modelo de comportamiento y de una reacción recomendada.

La muerte es percibida como amenaza a las realidades de los individuos, requiriendo por tanto, a nivel del discurso televisivo, una mayor justificación. El melodrama tiende a aminorar el miedo que esta pueda causar en el espectador. Contribuye a que el duelo y la resignación por la pérdida del ser querido sean inmediatos y breves. La duración de las exequias se somete a los tiempos televisivos. Después de los mensajes publicitarios la vida continúa.

El lenguaje televisivo tiene la posibilidad de cargar de misticismo al concepto de muerte. Con mucho mayor éxito del que consiguen las otras instituciones sociales como la religión o la familia. Pueden servirse de los relatos que en ellos se difunden, añadiéndole el efecto visual que le da cierta verosimilitud.

Es aquí donde la realidad ficcional crea una imagen distinta de la muerte como fenómeno que expresa una cesación de la vida. Por estos efectos visuales podemos ver como el "espíritu del muerto" se desprende de su cuerpo y hace que él mismo presencie su fallecimiento. Lo que a su vez expresa la posibilidad de que retorne a la vida. Manifestación de este anhelo del hombre de manipular a la muerte y alcanzar la inmortalidad.

Las dramatizaciones que la televisión presenta nos permiten ver morir una infinidad de veces. En varias ocasiones al mismo personaje. Poder imaginar que somos nosotros o alguien próximo. La angustia que esto produce se alivia cuando el programa se termina. Nuestra conciencia se tranquiliza por la justificación que el mismo relato hace de la muerte.

Al encarnar la muerte en los personajes secundarios y estereotipados (el villano o el patifño), ésta se convierte en un elemento ajeno, distante, que no debe tener relevancia para el espectador. En tanto existe un acto de identificación con el personaje principal (el héroe o la heroína) y a éste no le ocurre más que un leve roce con la muerte del que sale triunfante, el espectador confirma la idea de la inmortalidad.

En el melodrama "Lo que Callamos las Mujeres" que aquí analizamos descubrimos que a la muerte se le ve como una mala alternativa para la solución de los problemas que enfrentan las mujeres y los hombres en sus relatos. Sobre todo cuando el personaje intenta suicidarse para así darles la vuelta a sus avatares. O cuando se recurre al asesinato para quitar a un personaje del camino. Crimen y suicidio son expuestos bajo una mirada reprobatoria e inaceptable. La vida es más poderosa y por ello hay que prolongarla.

Vemos entonces como el melodrama televisivo construye una representación estereotipada de la muerte. Que le ocurre a sujetos con características específicas y comportamientos determinados de carácter negativo

para el sistema. La muerte viene a ser su castigo por haber contravenido las normas. Por ser malo, por ser el villano.

Sin embargo la realidad de la muerte es otra. Justo en este momento están muriendo miles de sujetos por un sinnúmero de causas. Las más significativas en estos días son las ocurridas a causa de la nueva enfermedad de la neumonía atípica. Sobre la cual los medios están prestando singular atención. Pero el cáncer, el SIDA, la diabetes, la imprudencia automovilística, el alcoholismo, la delincuencia, el crimen pasional, el suicidio, etcétera, están demostrando la omnipotencia de la muerte.

Por ello debemos darle un sentido más abarcador a la muerte. Está en nosotros como miembros de una civilización darle su correcto significado e importancia. La certeza de la muerte no puede hacer otra cosa que hacer más significativa nuestra existencia. Octavio Paz decía: dime cómo mueres y te diré cómo viviste. Nuestra muerte tendrá sentido sólo si también lo tuvo nuestra vida.

APÉNDICE

MODELO DE ANÁLISIS TEXTUAL

Ficha de análisis:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1. Generalidades del programa:

Título del programa _____

Género _____ Formato _____

Productor _____ Guionista _____

Dirección _____

Canal de transmisión _____ Empresa _____

Horario _____ Duración _____ Día _____

Fecha de transmisión _____

Programa anterior _____

Género _____

Programa siguiente _____

Género _____

Competencia _____

Canal _____ Empresa _____ Horario _____

2. Ficha de contenido:

Título del capítulo _____

Sinopsis _____

2.1. Análisis de la estructura narrativa.

Personajes principales: _____

Personajes secundarios: _____

Personajes ambientales: _____

Roles protagónicos: _____

Roles antagonísticos: _____

Ambientes geográfico: campo__ ciudad__ costa__

Ambientes cronológico: infantil__ juvenil__ adulto__

Ambientes sociológico: profesional__ estudiantil__ hogareño__

Ambientes lingüístico: coloquial__ popular__ culto__

Ambiente económico: bajo__ medio__ alto__

Ambiente sexual: sexuado__ asexuado__

Ambiente axiológico: moralista__ ético__ antitético__

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2.2. Análisis de la estructura lingüística.

Existencia de construcciones lingüísticas relacionadas con la muerte:

Sí _____ No _____ frecuencia _____ veces

Tipología de construcciones lingüísticas:

- | | |
|-----------------------|-----------------------|
| a) amenaza _____ | e) burla _____ |
| b) notificación _____ | f) deseo _____ |
| c) sentencia _____ | g) rechazo _____ |
| d) ironía _____ | h) indiferencia _____ |

Frases que expresaron una alusión a la muerte:

Frase 1: _____

Frase 2: _____

Frase 3: _____

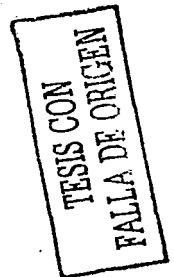
Frase 4: _____

2.3. Análisis de la estructura argumentativa.

Tema central de la historia: _____

Participación del concepto de muerte en la historia:

Inicial _____ central _____ concluyente _____



2.4. Análisis de la estructura representativa.

La representación del acto muerte se hace de manera:

- a) explícita ____ b) simulada ____ c) oculta ____

Al concepto de muerte se le simboliza mediante:

- a) un objeto ____ b) una persona ____ c) un pensamiento ____

Las causas de muerte representadas son:

- a) muerte por enfermedad ____
b) muerte por vejez ____
c) muerte por homicidio ____
d) muerte por accidente ____
e) muerte por suicidio ____
f) muerte por eutanasia ____

El personaje que muere o se relaciona con la muerte en la historia es:

- a) niño ____ b) joven ____ c) adulto ____ d) anciano ____

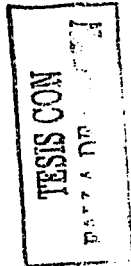
Por el rol sexual del personaje es de género:

- a) masculino ____ b) femenino ____ c) homosexual ____

Por su condición económica, los personajes son:

- a) de clase social baja ____
b) de clase social media ____
c) de clase social alta ____

Por su rol social, los personajes representan a:



Por su relación geográfica, la persona que muere es:

- a) ciudadano ____ b) campesino ____ c) costeño ____

Por su rol dramático el personaje dentro de la trama es:

- a) la víctima ____ b) el villano ____
c) el salvador ____ d) el patiño ____

Por su rol dentro de la trama el personaje que muere es:

- a) principal ____ b) secundario ____ c) ambiental ____

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFIA

- Arias Ruiz, Aníbal**, El mundo de la Televisión, Madrid, Trillas, 1989.
- Alvarado Rivas, Arturo**, La Función de los Estereotipos en los Medios de Comunicación Autoritarios y la Sociedad de Consumo, México, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1984.
- Alva de la Selva, Alma**, "La 'Nueva' Televisión", México, Tesis de Maestría, UNAM, 2000.
- Baena Paz, Guillermina**, Manual para Elaborar Trabajos de Investigación Documental, México, Editores Mexicano Unidos, 1989.
- Tesis en 30 Días, México, Editores Mexicano Unidos, 2000.
- Basave Fernández del Valle, Agustín**, Metafísica de la Muerte, Madrid, Agustinos, 1965.
- Bejar Navarro, Raúl**, El Mexicano: Aspectos Culturales y Psicosociales, México, UNAM, 1979.
- Bisbal, Marcelino**, "De Cultura Comunicación y Consumo Cultural" en Zer Aldiskaria: revista virtual de comunicación, país Vasco, No. 10, junio del 2001, www.ehu.es/zer.
- Berger P. y Thomas Luckman**, La Construcción Social de la Realidad, Buenos aires, Amorrortu, 1968.
- Blanck-Cereijido, Fanny y Marcelino Cereijido**, La Muerte y sus Ventajas, México, SEP-FCE, 1997.
- La vida, el Tiempo y la Muerte, México, SEP-FCE, 1988.
- Bryant y Zillmann (comp.)**, Los Efectos de los Medios de Comunicación, Barcelona, Paidós, 1996.
- Carse, James P.**, Muerte y Existencia, México, F. C. E. 1978.
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio**, Análisis de la Televisión: instrumentos y prácticas de investigación, Barcelona, Paidós, 1999.
- Cohen Seat, Gilberi**, La Influencia del Cine y la Televisión, México, F. C. E., 1967.

- Corral Rodríguez, Virginia**, Lo Bueno y lo Malo de la Ficción Disney a través de sus Estereotipos, México, Tesis licenciatura, UNAM, 2000.
- Coulon, Alain**, La Etnometodología, Madrid, Cátedra, 1988
- Doelker, Christian**, La Realidad Manipulada, Barcelona, editorial Gustavo Gili, 1982.
- Fernández Christlieb, Fátima**, Los Medios de Difusión Masiva en México, México, editorial Juan Pablos, 1982.
- Gandara Rodríguez, Francisco**, Los Medios: Constructores de la Realidad, México, Tesis licenciatura, UNAM, 1995.
- García Silberman, Sarah y Ramos Lira, Luciana**, Medios de Comunicación y Violencia, México, F. C. E., 1998.
- González Ochoa, César**, Imagen y Sentido, México, UNAM, 1986.
- González Reyna, Susana**, Manual de Redacción e Investigación Documental, México, Trillas, 1980.
- González Treviño, Jorge**, Televisión y Comunicación: un Enfoque Teórico Práctico, México, Alahambra, 1994.
- Horowitz, Irving**, Historia y Elementos de la Teoría del Conocimiento, Buenos Aires, EUDEBA, 1964
- Iglesias, Francisco**, La televisión Dominada, Madrid, Realp, 1990.
- Lope Blanch, Juan**, Vocabulario Mexicano Relativo a la Muerte, México, UNAM, 1980.
- Martín Serrano, Manuel**, La Mediación Social, Madrid, Akal, 1977.
- La Producción Social de la Comunicación, Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Meléndez Crespo, Ana**, La TV no es como la pintan, México, Trillas, 2001.
- Meyer, Joachim**, Angustia y conciliación de la muerte de nuestro tiempo, Barcelona, Herder, 1983
- Moreno Caro, Carlos**, El Amor y la Amistad en las Series Televisivas, México, Tesis licenciatura, UNAM, 2000.
- Luhmann, Niklas**, La Realidad de los Medios de Masas, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

- Ortega Zapata, Héctor, Los Géneros Televisivos, México, Tesis licenciatura, UNAM, 1996.**
- Ortiz Quezada, Federico, Memoria de la Muerte, México, Nueva Imagen, 1996.**
- Pardinas, Felipe, Metodología y Técnicas de Investigación en las Ciencias Sociales, México, Siglo XXI, 1973.**
- Pérez Atamoros, Lorena del Carmen, Representaciones de la Mujer en los Programas de Comedia de la Televisión, México, Tesis licenciatura, UNAM, 1990.**
- Pérez Valera, Víctor, El Hombre y su Muerte, México, Editorial JUS, 1990.**
- Peñalosa, Joaquín Antonio, Vida, Pasión y Muerte del Mexicano, México, Editorial JUS, 1980.**
- Rivero Olivares, La Televisión Mexicana y su Relación con la Sociedad Nacional, México, Tesis licenciatura, UNAM, 1990.**
- Revilla Basurto, Mario, Introducción a la Teoría de la Comunicación, México, S y G Editores, 1997.**
- Rojas Soriano, Raúl, Guía para Realizar Investigaciones Sociales, México, UNAM, 1982.**
- Sánchez Luna, Gerardo, Sintaxis de la imagen del Villano en la Telenovela Mexicana, México, Tesis licenciatura, UNAM, 1987.**
- Sciacca, Michelle Federico, Muerte e Inmortalidad, Barcelona, editorial Luis Miracle, 1962.**
- Schutz, Alfred, Elaboración de los objetos mentales en el pensamiento de sentido común, en Horowitz Irving, Historia y elementos de la Sociología del Conocimiento, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.**
- Siller García, Axayacatl, Los Conflictos en los Videoteatros, México, Tesis licenciatura, UNAM, 1997.**
- Tenorio Herrera, Guillermo, Elementos Básicos para el Estudio, Análisis y Crítica de la Televisión Mexicana, Tesis licenciatura, UNAM, 1977.**
- Thomas, Louis Vincent, El Cadáver, México, F. C. E. 1983.**
- , **Antropología de la muerte, México, F. C. E., 1987.**
- , **La Muerte. Una lectura cultural, Barcelona, Paidós, 1991.**

Varios Autores, El Hombre frente a la Muerte, Buenos Aires, editorial Troquel, 1964.

Varios Autores, La Ventana Electrónica. TV y Comunicación (Pról. de Ángel Benito), México, editorial EUFESA, 1983.

Verón, Eliseo, Construir el Acontecimiento, Buenos Aires, editorial Gedisa, 1987.

Verón, Eliseo y Lucrecia Escudero (comp.), Telenovela: Ficción Popular y Mitificaciones Culturales, Barcelona, editorial Gedisa, 1997.

Vilches, Lorenzo, La Manipulación de la Información en Televisión, Barcelona, Paidós, 1991.

----- La Televisión: Los Efectos del Bien y del Mal, Barcelona, Paidós, 1993.

Villasana Ledesma, Alejandro, Actitud ante el Concepto de Muerte en Ancianos Indigentes y su Relación con algunos Padecimientos Somáticos, México, Tesis Universidad del Valle de México, 1991.

Williams, Raymond, Cultura: Sociología de la Comunicación y del Arte, Barcelona, Paidós, 1981.

Wolf, Mauro, Los Efectos Sociales de los Media, Barcelona, Paidós, 1994.

----- La Investigación de la Comunicación de Masas, Barcelona, Paidós, 1991.

Yarce, Jorge, Televisión y Familia, México, editorial Minos, 1995.

Ziegler, Jean, Los Vivos y la Muerte, México, SIGLO XXI, 1976.

FUENTES ELECTRÓNICAS

www.ehu.es/zer

www.esmas.com.mx

www.etcétera.com.mx

www.ibope.com.mx

www.revistanco.com.mx

www.tvazteca.com.mx