



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
POSGRADO EN LINGÜÍSTICA

FRONTERA, MUJERES Y HOMBRES OSCUROS

La conceptualización narrativa del mundo:
un estudio de caso de la construcción
mediática del feminicidio de Ciudad Juárez

Sabine Pflieger Biering
Ph.D. in Linguistics
University of Cologne
Germany
September 11, 2009

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

DOCTORA EN LINGÜÍSTICA

P R E S E N T A :

SABINE PFLEGER BIERING

TUTOR PRINCIPAL DR. DIETRICH RALL WALDENMAYER

MÉXICO, D.F. 2009



David Letterman: So, what does one do with a degree in linguistics?

Robin Williams: Pretty much! You could open a sentence repair shop!

The Late Show with David Letterman, 11.04.2005

AGRADECIMIENTOS

Caminante son tus huellas
el camino nada más;
caminante no hay camino
se hace camino al andar...

Este trabajo es el resultado de un largo camino y lo que queda son las huellas de mí caminar. Pero los caminos no se hacen solos. Hay que tener, en todo momento, buenos compañeros de viaje y los míos fueron excelentes. Gracias a ellos nunca perdí ni la senda ni las ganas de seguir caminando.

Agradezco especialmente a mi director de tesis, Dietrich Rall, todo lo que recorrimos juntos. Ha sido un compañero de viaje espléndido que ha sabido enriquecer cada uno de mis pasos con pláticas edificantes, charlas motivadoras y múltiples propuestas y reflexiones que, en más de una ocasión, sirvieron de brújula para fijar el rumbo de mi caminar.

Me debo en todo momento a mi excelente comité tutor, a Sergio Ibáñez y a Tanius Karam, sin los que no hubiera sido posible caminar tan lejos y dejar estas huellas. Disfruté de sus comentarios, aprendí de sus aportaciones conocedoras en las materias tratadas y agradezco su entrega a mi proyecto.

Mi profunda gratitud a mi jurado, a Ricardo Maldonado y a Laura García Landa, porque sin sus puntuales observaciones perspicaces y las extensas charlas sostenidas, mucho de lo que se puede leer aquí no hubiera dejado huella.

¿Y qué sería un camino sin el amor y sin el apoyo incondicional de los seres queridos? No sería nada más que una senda sin significado, árida y solitaria. Gracias a mi familia que, aunque lejos, siempre estuvo cerca de mí; a Edgar, por todo su amor y su paciencia; a mis amigos y a las increíbles “chicas” que nunca dejaron de creer en mí; a Carmen y a Raymundo por ser el mejor equipo de apoyo que uno pueda tener.

...y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Antonio Machado

Para Felipe

INTRODUCCIÓN.....	1
I. <u>LA INVESTIGACIÓN</u>	
1. LOS OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	7
2. LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO.....	14
2.1 El marco teórico.....	14
2.2 El estudio de caso.....	16
II. <u>EL MARCO TEÓRICO</u>	
1. UN ACERCAMIENTO A LA NARRATIVA COMO MODALIDAD DE LA COGNICIÓN	
1.1 La <i>mente literaria</i>	19
1.2 Las tres etapas evolutivas de cultura y cognición supramodales: los modelos de la estructura mental profunda	24
1.2.1 La percepción de eventos complejos.....	25
1.2.2 La memoria episódica.....	25
1.2.3 Construcciones episódicas: los modelos mentales de espacio, tiempo y causa.....	27
1.3 La cultura mimética	29
1.3.1 Construcciones miméticas: el ritual.....	29
1.3.2 El controlador mimético.....	30
1.3.3 El modelo mental episódico-mimético: el episodio.....	31
1.4 La cultura mítica	32
1.4.1 Construcciones proposicionales: los modelos de espacio, tiempo y causa.....	32
1.4.2 El controlador lingüístico.....	33
1.4.3 El modelo mental narrativo: la historia de vida.....	37
1.5 La cultura teórica	39
1.5.1 Construcciones visuosimbólicas: representaciones multimediales y multimodales	40
1.5.2 Las memorias externas.....	41
1.5.2.1 El modelo mental de la comunicación mediática: la televisión.....	42
2. LA ESTRUCTURA DE LA NARRATIVA	
2.1. Los modelos y marcos episódico-miméticos	48
2.1.1 El principio de <i>prototipicidad</i>	50
2.1.2 <i>Eventos son acciones</i> : el marco de ACCIÓN.....	51
2.1.2.1 El parámetro de <i>simplificar</i>	53
2.1.2.2 El parámetro de <i>generalizar</i>	55
2.1.2.3 El parámetro de <i>acumular</i>	55

2.2	Los modelos y marcos míticos.....	56
2.2.1	La acción-narración arquetípica: el mito.....	60
2.2.2	El espacio genérico de actuación.....	62
2.2.3	El arquetipo conceptual.....	64
2.2.3.1	Los rasgos arquetípicos.....	66
2.2.4	Los rasgos dinámicos.....	67
2.2.5	Los rasgos mediáticos.....	68
2.2.6	Los procesos de estereotipización de rasgos.....	68
2.2.7	El principio de <i>alcanzar escala humana</i>	69
2.2.8	El principio de <i>fortalecer las relaciones vitales</i>	71
2.2.9	Los marcos discursivos de la narrativa.....	72
2.2.9.1	El marco de CONTAR.....	74
2.2.9.2	El marco de EXPERIMENTAR.....	75
2.2.9.3	El marco de TESTIMONIAR.....	75
2.2.9.4	El marco de REFLEXIONAR.....	76
2.3	Los modelos y marcos teórico-mediáticos.....	77
2.3.1	El evento mediático.....	78
2.3.2	La narrativa serial televisiva.....	80
2.3.2.1	La EVENT-TELENOVELA.....	83
2.3.3	La mediatización del estrato de causa.....	85
2.3.3.1	El principio de <i>codificación cultural</i>	88
2.3.3.2	El principio de <i>maximizar la narrativización</i>	89
2.3.3.3	El parámetro de <i>ser relevante</i>	89
2.3.3.4	El parámetro de <i>seleccionar</i>	90
2.3.3.5	El parámetro de <i>dar prominencia</i>	91
2.3.3.6	El parámetro de <i>inhibir</i>	91
3.	LOS PROCESOS DE LA CONCEPTUALIZACIÓN NARRATIVA	
3.1.	El estrato de causa de la narrativa.....	93
3.1.1	El modelo <i>folk</i>	95
3.2	Los procesos de la integración conceptual (<i>blending</i>) de efecto y causa.....	100
3.3	La dinámica de fuerzas (<i>force dynamics</i>) y el estrato de causa.....	109
4.	EL MODELO DE LA NARRATIVA.....	116
5.	LA NARRATIVIZACIÓN Y LA MEDIATIZACIÓN.....	120
5.1	La narrativización mítica.....	121
5.1.1	La voz narrativa	122
5.1.2	Las instanciaciones lingüísticas.....	123
5.1.2.1	Giros.....	125
5.1.2.2	Jerga.....	126
5.1.2.3	Frases hechas.....	130
5.1.2.4	Expresiones relacionales.....	132
5.1.2.5	Apodos y sobrenombres.....	133
5.1.2.6	Elipsis y silencios.....	135

5.1.2.7	Redundancias.....	137
5.1.2.8	Voz referida.....	137
5.2	La narrativización mediática.....	139
5.2.1	La oralidad secundaria.....	140
5.2.2	Las instanciaciones audiovisuales.....	140
5.2.2.1	<i>Establishing shot</i>	144
5.2.2.2	<i>Close-up</i>	152
5.2.2.3	<i>Shot-reverse shot</i>	153
5.2.2.4	La disolvenca.....	157
5.2.2.5	Voz <i>on/off</i>	159
5.2.2.6	Música temática y música incidental.....	159
5.2.2.7	Repetición de escenas.....	162
5.2.2.8	El inserto documental.....	163

III. EL ESTUDIO DE CASO

1.	LA METODOLOGÍA.....	168
2.	EL EVENTO: EL FEMINIDICO DE CIUDAD JUÁREZ	
2.1	El relato del evento.....	174
2.2	Los marcos conceptuales de referencia: CIUDAD JUÁREZ, VÍCTIMAS y ASESINOS.....	178
2.3	El estrato de causa del evento.....	179
3.	EL EVENTO MEDIÁTICO: LAS MUERTAS DE JUÁREZ	
3.1	El relato del evento mediático.....	181
3.2	<i>Tan infinito como el desierto (TID)</i>	187
3.3	Los marcos conceptuales míticos: FRONTERA, MUJERES y HOMBRES OSCUROS.....	191
3.3.1	Los marcos conceptuales adicionales de la narración....	194
3.3.2	Tabla comparativa de los marcos conceptuales del evento y del evento mediático.....	197
3.4	La segmentación del material discursivo.....	201
4.	EL MODELO DE LA NARRATIVA EN <i>TAN INFINITO COMO EL DESIERTO (TID)</i>.....	205
5.	LA NARRATIVIZACIÓN Y MEDIATIZACIÓN	
5.1.	Las MUJERES.....	207
5.1.1	El arquetipo de la mujer-víctima culpable.....	210
5.1.1.1	<i>Rosa María</i> : “en la vida todo se paga” o el mito de la mujer moderna.....	213
5.1.1.2	<i>Flor</i> : “el cuento de la niña desobediente” o el mito de la mujer inocente.....	218
5.1.1.3	<i>Esperanza</i> : la trampa del príncipe azul o el mito de la mujer ingenua	221

5.1.1.4	<i>Lucero</i> : “la mujer maravilla” o el mito de la madre soltera	225
5.1.1.5	<i>Mireya</i> : “los sueños, sueños son” o el mito de la mujer ignorante	229
5.1.2.	La víctima-mártir	231
5.1.2.1	El arquetipo de la mujer periodista	232
5.1.2.2	<i>Erika</i> : La periodista de sociales o el mito de la reportera del crimen.....	235
5.1.3	Las MUJERES-VÍCTIMA en TID	249
5.1.4.	El arquetipo de la mujer-cómplice	253
5.1.4.1	<i>Alma</i> : “madre solo hay una” o el mito de la madre desnaturalizada.....	254
5.1.4.2	<i>Blanca</i> : la amiga falsa o el mito de la solidaridad femenina.....	257
5.1.4.3	<i>Fany</i> : la esposa sumisa o el mito de la evasión del abuso.....	259
5.1.5	Las MUJERES-CÓMPLICE en TID	262
5.2	Los HOMBRES OSCUROS	263
5.2.1	El arquetipo del hombre como depredador sexual ...264	
5.2.1.1	<i>Bandas satánicas, bandas snuff, bandas narco, bandas copy-cat y violadores seriales</i> : la presa distraída o el mito de la violencia de género como un “asunto personal”.....	266
5.2.1.2	<i>Charal</i> : el psicópata o el mito del humano sin alma	278
5.2.2	El hombre-demonio	283
5.2.2.1	El arquetipo del hombre-autoridad machista-misógino	283
5.2.2.2	<i>Bruno</i> : “yo soy la ley” o el mito de la justicia como instrumento de la mediación social.....	285
5.2.3	El arquetipo del hombre-cómplice	293
5.2.3.1	<i>Leopoldo</i> : el patriarca o el mito del criminal de cuello blanco.....	294
5.2.3.2	<i>Valerio</i> : el cobarde o el mito del hombre víctima.....	301
5.3	La FRONTERA	307
5.3.1	El arquetipo del lugar sin ley	309
5.3.1.1	<i>Ciudad Juárez</i> o el mito del sueño americano.....	310

5.4	EI MEDIO DE COMUNICACIÓN.....	316
5.4.1	El arquetipo del medio como actor social.....	317
5.4.1.1	<i>TV Azteca: el periodismo investigativo o el mito de la</i> <i>“señal con valor”.....</i>	<i>318</i>
5.4.1.1.1	<i>Voces referidas de la sociedad civil.....</i>	<i>320</i>
5.5	EI CONFLICTO SOCIAL.....	326
5.5.1	El esquema psicodinámico de oposición.....	329
5.5.1.1	<i>Erika contra Bruno: la periodista-detective contra</i> <i>la autoridad.....</i>	<i>332</i>
5.5.1.1.1	<i>Diálogos TID, primer tiempo narrativo.....</i>	<i>335</i>
5.5.1.1.2	<i>Diálogos TID, segundo tiempo narrativo.....</i>	<i>353</i>
5.5.1.1.3	<i>Diálogos TID, tercer tiempo narrativo.....</i>	<i>357</i>
5.5.2	Esquemas sociodinámicos de oposición.....	365
5.5.2.1	<i>Padres de familia contra Bruno: la sociedad civil</i> <i>contra la autoridad.....</i>	<i>366</i>
5.5.2.2	<i>Toño contra Fany: los ricos contra los pobres</i>	<i>367</i>
5.5.2.3	<i>Katie contra Bruno y Leopoldo: el sector</i> <i>no-gubernamental contra el sector gubernamental</i>	<i>369</i>
5.5.2.4	<i>Valerio contra Bruno: el individuo contra el sistema.....</i>	<i>370</i>

IV. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS Y PERSPECTIVAS INVESTIGATIVAS

1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DEL FEMINICIDIO.....	373	
1.1	<i>El feminicidio en Tan infinito como el</i> <i>desierto.....</i>	<i>377</i>
1.2	<i>El feminicidio en su contexto interdiscursivo</i> <i>sociocultural.....</i>	<i>385</i>
2. PERSPECTIVAS INVESTIGATIVAS DEL MODELO DE LA NARRATIVA.....	389	

V. BIBLIOGRAFÍA

1. REFERENCIAS GENERALES.....	391
2. REFERENCIAS FEMINICIDIO Y LAS MUERTAS DE JUÁREZ...400	
3. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS	
3.1. Revistas.....	403
3.2 Narratología.....	403
3.3 Páginas electrónicas <i>Las Muertas de Juárez.....</i>	<i>403</i>
3.4 Otros.....	403
4. REFERENCIA DEL MATERIAL DEL ESTUDIO DE CASO.....	403

VI. ANEXOS

1. SINOPSIS: <i>TAN INFINITO COMO EL DESIERTO (TID)</i>.....	404
2. SEGMENTACIÓN DEL MATERIAL DISCURSIVO.....	408
3. LISTADO DE LOS INSERTOS DOCUMENTALES.....	434

INTRODUCCIÓN

La capacidad de narrar, de concebir nuestro entorno a través de historias, el poder comunicar nuestras experiencias de vida compartiéndolas en forma de cuento, conectándolas a historias más amplias de la condición humana nos hace lo que somos: seres sociales de cognición superior. La facultad de *contar* o *narrar* es inherentemente humana y construye un “mundo [que] es una narración” (Varela 1988: 12).

La narrativa es una facultad mental basada en una modalidad cognitiva en su propio derecho¹. Como modo de la cognición permea todos los demás sistemas cognitivos sosteniendo una estrecha vinculación con el sistema cognitivo cultural. La narrativa como modalidad cognitiva nos permite formar patrones de conocimiento que encapsulan nuestras experiencias de vida, generando historias e historia, primordial- pero no exclusivamente de manera oral en una codificación cultural.

El significado es cognitivizado socialmente en contextos específicos y marcos narrativos culturalmente determinados. La narrativa no es un código, sino una modalidad

because it allows discourse to be formulated in different ways [...], because it constitutes a particular kind of interaction and because it can be realized in a range of different media (Kress/van Leeuwen 2001: 22).

Esta acepción del significado como un constructo social nos lleva de inmediato a la naturaleza dialógica de la narrativa, a la interacción, y, en nuestras sociedades de conocimiento², al estudio de aquellas interacciones comunicativas en las que dialoga un gran número de individuos a través de los discursos en los medios de comunicación. Aquí, la experiencialidad³ individual se conecta con la colectividad aportando a la reproducción cultural y social.

¹ Entendemos por sistema cognitivo una red de estados posibles para el procesamiento de la información, cfr. Varela (1988), pp. 43 y 91.

² Cfr. estudio de la UNESCO sobre las sociedades de conocimiento, versión electrónica en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001419/141908s.pdf>, (fecha de la última consulta: 15 de diciembre 2008).

³ El término de “experiencialidad” se adopta en la literatura hispanohablante, en traducción del término alemán “Lebenswelt” o “Erfahrungswelt” acuñado por Edmund Husserl y Alfred Schütz. Cfr. Martin Endress/Joachim Renn (eds.) (2004) *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*. Define „einen grundsätzlich kommunikativ fundierten Handlungs- und Erfahrungsraum, der durch einen kulturell überlieferten und sprachlich organisierten Vorrat an Deutungsmustern repräsentiert wird. Ausgangspunkt dafür ist das soziologische Konzept symbolischer Interaktion, über die Individuen zueinander und zu sich in Beziehung treten und über die sich Gesellschaft herstellt. In dieser Perspektive erscheint der

Cada nuevo medio de comunicación, desde una pintura rupestre, un libro, la televisión o el internet, han reconfigurado a lo largo de la historia humana, la relación entre el espacio cognitivo y el espacio discursivo fungiendo como un catalizador de cambios sociales porque los medios propician la “creación de comunidades imaginarias” (Briggs 2002: 43) que llevan a formar conciencia, posiciones u opiniones en una comunidad de práctica.

El medio del momento es la televisión que, como anota Martín-Barbero (2000), expresa el *sensorium*⁴ de la sociedad actual. La televisión retoma los acontecimientos culturalmente relevantes y los escenifica en “acontecimientos multimediáticos” (Briggs 2002: 54) usando toda la gama de posibilidades interdiscursivas e intermediales para narrar un hecho y contarnos lo qué pasó.

Este es el punto de partida de nuestro estudio: cómo se conceptualizan los acontecimientos socioculturales relevantes de manera narrativa para expresar un *sensorium* en una sociedad. Porque mientras sigue la disyuntiva en la discusión si debemos satanizar o redimir a los medios de comunicación, sin que se vea un pronto fin a esta discusión⁵, hay que reconocer que las narraciones audiovisuales de gran alcance son

Einzelne als methodisch handelndes Subjekt, das seinen Alltag und seine Umwelt durch seine individuellen, zugleich aber traditionell und gesellschaftlich vermittelten Sinndeutungen und sein darauf gründendes Erleben aktiv konstruiert. Durch Typisierung strukturiert er seine Umwelt auf der Basis von Erfahrungen in aufeinander bezogenen Situationen“ (p. 67).

Un espacio comunicativo de acción y experiencia que se representa por un cúmulo de patrones de interpretación, culturalmente transmitidos y organizados por el lenguaje. El punto de partida es la interacción simbólica a través de la cual los individuos se relacionan con otros y generan sociedad. El individuo aparece como un sujeto de acción metódica que construye activamente su cotidianidad y el mundo físico que lo rodea basándose en sus interpretaciones individuales pero también en constructos tradicionales y sociales. A través de la clasificación estructura su entorno con base en la experiencia de situaciones relacionadas [Traducción de la autora].

⁴ El término *sensorium* fue acuñado por Walter Benjamin (cfr. Jesús Martín-Barbero, 2000: 69) para la caracterización del papel de los medios de comunicación en las sociedades modernas. Martín-Barbero amplía en este contexto que se trata de indagar sobre la fragmentación de los espacios públicos y privados y cómo, dentro de esta fragmentación, la experiencia mediática abre las posibilidades a una experiencia *voyeur* que, a la vez, privatiza y reorganiza la esfera pública, “por el espectáculo televisivo pasa en gran medida la comercialización, pero también pasa [...] una densificación de las dimensiones simbólico-teatrales de aquellas prácticas [...] que desde el ágora griega y los sofistas, fueron ritual y teatralización” (p. 71).

⁵ „Fernsehen, Rundfunk, Kino und Unterhaltungsmusik sind nichts als „Schund“, nichts [...] als Geschäft“, Adorno, Th. /Horkheimer, M. (1947) *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido, pp. 128-29. *Televisión, radio, cine y música popular no son otra cosa que “basura”, nada más un negocio* [traducción de la autora]. O la posición contraria de Benjamin (1936), o de un temprano Brecht (1932: 132ff), quién ya en 1932 reflexionó sobre el potencial de la radio: „Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen“. *La radio sería el aparato de*

primordiales para la conceptualización de nuestra realidad cotidiana. Por lo tanto, vale la pena de echar una mirada lingüística al cómo se da en ellos la conceptualización narrativa. Con la lente de aumento investigativa se propone ir más allá de *banalizar* una tarea cognitiva compleja de fusionar imágenes, personajes, lenguaje y música con las experiencias, percepciones y emociones individuales hacia conceptualizaciones de un determinado hecho. Este proceso socio-cognitivo, semiótico y cultural es de extraordinaria complejidad y depende tanto de la asignación de significados racionales como de experiencias concretas, de evaluaciones, ideologías y de emociones. Es un proceso en cuyo transcurso todos los elementos, de manera consciente o inconsciente, contribuyen a un significado global.

Kress/van Leeuwen (2001) en su trabajo sobre la multimodalidad de los discursos mencionan que el discurso mediático es una práctica compleja y no una entidad académica abstracta. El discurso como un sistema complejo abarca experiencias concretas, físicas y multimodales que involucran a todos los sentidos y en el que todos los elementos pueden significar⁶. Traducido al ámbito de nuestra realidad cotidiana implica también acercarse a la difusión de las formas simbólicas en los discursos de mayor alcance porque constituyen un factor central para la circulación de las ideas en una comunidad de práctica moderna que ya no depende solamente de un intercambio de palabras cara-a-cara.

Los medios de comunicación representan, hoy por hoy, la maquinaria más potente para generar contenidos de significación cultural creando una narración mediática del mundo físico. Nuestra percepción de la realidad es construida, mediada o filtrada por algún tipo de herramienta de comunicación masiva, sea la televisión, la radio, la prensa o una manifestación de la comunicación artística como lo son la literatura, el cine o la música y el teatro. Ernesto Sabato⁷ observa al respecto que

comunicación más fabuloso, si no solamente entendiese emitir, sino también recibir, es decir, algo que no solamente oyen los radioescuchas, sino también algo que les permita hablar para que no quede aislado sino en relación al radioescucha [Traducción de la autora].

⁶ Solamente hay que observar como los niños que quedan “completamente absorbidos” por las imágenes en la televisión, los juegos interaccionales en la computadora o en el cine. La experiencia no es de ninguna manera exclusivamente un proceso racional de “descifrar” significados determinados, sino es una experiencia que involucra todo el ser físico con todos sus sentidos, emociones y evaluaciones.

⁷ Ibid., p. 62.

[el hombre] no se ha liberado de cultos y altares. El altar permanece, pero ya no es el lugar del sacrificio y la abnegación, sino del bienestar; del culto a sí mismo, de la reverencia a los grandes dioses de la pantalla.

Los medios de comunicación se perfilan como instituciones paradigmáticas que ejercen gran poder cultural. No solamente influyen en las construcciones sociales de una sociedad sino se convierten en actores y en productores activos de esta construcción de significación. Thompson (1998: 159) afirma que “el desarrollo de los media ha dado lugar a nuevos tipos de interconectividad e indeterminación en el mundo moderno” que dan lugar a nuevas formas de interacción “[como] la construcción de acontecimientos mediáticos planificados con acción ficcionalizada o narraciones”. Los individuos de una comunidad de práctica construyen así un sentido de ellos mismos y se apropian de su entorno en gran parte a través de las narraciones en los medios de comunicación.

Dentro de este panorama mediatizado destaca el formato del *evento mediático*. Sus antecedentes históricos en el espectáculo público son muy antiguos y abarcan el teatro y los festivales, los simulacros de batallas, las procesiones o las justas medievales. Pero el evento mediático en la televisión ofrece una nueva dimensión para la puesta en escena. Los eventos mediáticos de la actualidad son interdiscursivos, multimodales y multimediales, lo que hace de la realidad sociocultural una construcción narrativa planificada con elementos de entretenimiento, excitación, estimulación emocional y diversión. La función principal del evento mediático no es informar sobre un hecho sino proveer relaciones humanas y crear esta comunidad imaginaria alrededor de un pedazo de la narración de la vida. El sociólogo mexicano Jorge Mate Langloa sostiene que el vacío de relaciones humanas en nuestras sociedades modernas “producen una sensación de minusvalía a falta de contactos humanos gratificantes [y] este vacío lo cubren los medios de comunicación, y, en especial, el evento mediático”⁸.

Para poder cumplir con esta función, las conceptualizaciones de los medios no nacen en un vacío semántico, ni tampoco son un invento propio de la televisión, sino tienen una base en marcos conceptuales compartidos que ya existen en una comunidad de práctica,

⁸ Mate Langloa en una entrevista el 19.05.2005 en *Radio Monitor*. Cfr. www.monitor.com.mx.

y, de esta manera, forman parte de un sistema de conceptualización más amplio y más general.

Si bien ya existen múltiples acercamientos lingüísticos parciales a la narrativa como modalidad cognitiva (Fludernik 1996, Turner 1996, Talmy 2000, Herman 2003), no existe hasta la fecha un modelo que reúna todos estos conceptos en un primer planteamiento teórico que unifique los elementos y presente una visión sistémica compleja. Aquí está el aporte de la presente investigación: ofrecer un modelo de la narrativa en el que confluyen muchos de los diversos acercamientos parciales para ofrecer una visión integral de su sistemicidad y de sus procesos y mecanismos básicos para la construcción de significación. Se busca la descripción de la narrativa como una modalidad compleja de la cognitividad, y cómo sus productos discursivos no solamente le dan forma a la experiencialidad sino también cómo la median para la construcción de conocimiento social en discursos públicos de alta difusión.

El *Big Bang* de las sociedades radica en el aprendizaje cultural mediante el lenguaje. Pero no en el lenguaje en general, sino en un modo de transmisión y de creación determinado que impulsa la inteligencia social necesaria para hacer de individuos un organismo complejo⁹. Es el modo narrativo que le da al hombre una interpretación acerca de sí mismo y de su entorno.

Contar lo qué es algo, o quién es alguien, no solamente es asignarle un nombre a las cosas o a las personas. Nombrar, contar historias o narrar es la forma más básica en la que el hombre da un sentido a su realidad y a sí mismo. Es la manera más común que el hombre tiene para interpretar y comprender la realidad: cuenta como es él, ofrece una historia, da cuentas de algo o brinda una explicación. Relata.

Tratar al hombre como “bípedo con manos que cuenta historias” (Marín 1997) nos hace lo que somos: seres que aprehenden el mundo con sus manos y con sus historias. Podríamos decir que la naturaleza misma del hombre está en la narración: *narrare humanum est*.

⁹ Cfr. estudios sobre el concepto de “superorganismos”, por ejemplo: Sandra Mitchell (2003) *Biological complexity and integrative pluralism*, Cambridge: Cambridge University Press.

El significado es construido en una forma conceptual *Gestalt experiencial* (cfr. Lakoff 1987) que tiene un carácter primario sobre los elementos que la conforman, en el sentido de que la mera suma de los elementos conceptuales singulares por sí solos no construye la comprensión de un evento complejo. Cada individuo, debido a la corporeidad (*embodiment*) de su experiencialidad, producirá una variante conceptual muy suya y muy vinculada a sus experiencias y sus vivencias con el entorno. La narrativa ofrece una posibilidad de generar narraciones constitutivas que se comparten por todos los miembros de una comunidad de práctica para construir una memoria colectiva cultural. La aprehensión de los eventos del mundo se da, por tanto, más a nivel de narraciones complejas que relacionan actores, tiempo, espacio y causa que a un nivel léxico aislado. Los mundos narrativos pueden ser caracterizados cómo modelos mentales *de quién hizo qué, cuando y contra quién, en qué contexto, con qué medios y de qué manera*. Esto hace de la narrativa una zona de convergencia sistémica en la que confluyen múltiples elementos que instancian modelos discursivos determinados. A lo largo del trabajo se proponen categorías y procesos básicos que muestran la capacidad de la narrativa para construir un tejido causal complejo a una escala humana. La narrativa nos proporciona así con una manera de construir(nos) y explicar(nos) los eventos del mundo espaciotemporal en redes emergentes de significado que relacionan a todas las entidades relevantes.

I. LA INVESTIGACIÓN

1. LOS OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

La presente investigación se concibe como un aporte dentro del *realismo experiencial* (Johnson 1973, Lakoff 1987)¹⁰, en cuanto indaga sobre la relación entre la construcción del conocimiento del mundo y la facultad de lenguaje¹¹, en un cruce de estudios de la lingüística, la antropología y la cognición, a partir de manifestaciones de la comunicación cotidiana. Con ello se plantea un bloque de construcción básico de la complejidad del sistema de la conceptualización humana¹². Se trata de aportar respuestas a preguntas sobre la naturaleza del sistema conceptual humano, su generalidad y el papel de la experiencialidad en ello:

[the] aim is to describe rather than to argue, explain or systematize, [...] to be based on experience without making any appeal to imaginary entities lying outside experience¹³.

En el tejido complejo de la conceptualización humana, la narrativa puede ofrecer respuestas interesantes a cómo construimos conceptos y realidades, por ser el proceso de cognitividad más básico del controlador lingüístico.

La investigación se dedica en primer lugar a la elaboración de un modelo de la narrativa como sistema y proceso de la conceptualización y, en segundo lugar, plantea un estudio

¹⁰ Cfr. también <http://www.wku.edu/~jan.garrett/120/newphil.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008). [...] *Experiential realism* is to stress the points on which it agrees with the dominant traditional views: (R1) a commitment to the existence of the real world; (R2) a recognition that reality places constraints upon concepts; (R3) a conception of truth that goes beyond mere internal coherence; (R4) a commitment to the existence of stable knowledge of the external world but conflicts on several points with views affirmed by the dominant traditional views. *Experientialism* (in contrast with the dominant traditional view) holds: (E1) that human reason is made possible by the body; (E2) it grows out of the nature of the organism and all that contributes to its individual and collective experience: genetic inheritance, nature of its environment, how it functions in that environment, the nature of its social functioning, etc. Hence it differs from traditional philosophy, which tends to hold that: TP1) human reason is just a limited form of transcendent (e.g., divine) reason; TP2) the functions of human reason are merely a) to provide access to abstract concepts; b) to provide a biological means of mimicking patterns of transcendental reason and; c) to place limitations on possible concepts.

¹¹ Cfr. Cassirer 1953.

¹² El término de *teoría de la complejidad* (Complexity Theory) ha sido aplicado a sistemas demasiado complejos para poder hacer predicciones de su funcionamiento a futuro, pero permite encontrar patrones subyacentes para entender sistemas que no pueden ser deducidos desde elementos individuales o acercamientos reduccionistas (cfr. Mitchell 2003). La presente investigación es un aporte, desde esta perspectiva filosófica, a los estudios del discurso y la conceptualización.

¹³ Johnson 1973: 443.

de caso que permite explorar el rendimiento del modelo en la aplicación a un discurso específico.

La conceptualización narrativa y su construcción mediática se estudian mediante el caso de los *feminicidios*¹⁴ en Ciudad Juárez como un evento complejo sin antecedentes en la realidad sociocultural de México. El término de *feminicidio* se usa en el contexto mexicano por primera vez en el año 2004 para conceptualizar el asesinato a más de 900 mujeres en Ciudad Juárez. Asesinatos anteriores con tintes de género se archivan bajo el término tradicional de “homicidio”. Este caso novedoso en el contexto mexicano brinda, por tanto, una ventana al cómo se da una dinámica de la conceptualización de un evento complejo en la que participa de manera notable un medio de alta difusión como lo es la televisión¹⁵.

Nos interesa saber cómo se dinamiza narrativamente el espacio físico de Ciudad Juárez que lleva a conceptualizar los asesinatos ahí ocurridos como *feminicidios*, y cuál es el papel de la construcción mediática en este proceso de significación. Mediante inferencias en la superficie lingüística de un producto discursivo casuístico, concretamente de la narrativa serial televisiva, validamos procesos recurrentes cognitivos de la construcción de significación.

¹⁴ Russell/Harmes usan en su estudio de “*Femicide in a global perspective*” (2001) por primera vez y de manera sistemática el término de *femicide* para los asesinatos con tintes de género. Este término fue traducido al español con *feminicidio* por Marcela Lagarde y de los Ríos, cfr. http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/article.php3?id_article=77, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008). Sin embargo, Russell/Harmes reconocen que, aunque el término está perfectamente establecido en los estudios antropológicos de corte feminista, no se ha establecido como un término oficial dentro del sistema legal que hasta la fecha únicamente aplica el término de *homicidio*, indistintamente si se trata de un asesinato cometido contra una persona del sexo femenino o masculino. Siguiendo lo definido por Diana Russell y Roberta Harmes adoptamos el término de *feminicidio* para manifestar que los asesinatos en Ciudad Juárez no solamente responden a una categoría *sui generis* del homicidio, sino también para denotar el apoyo de nuestra investigación a los múltiples estudios que aportan elementos al valor de la conceptualización siguiente: “femicide is on the extreme end of a continuum of the sexist terrorization of women and girls. Rape, torture, mutilation, sexual slavery, incestuous and extrafamilial child abuse, physical and emotional battery, and serious cases of sexual harassment are also on this continuum. Whenever these forms of sexist terrorism result in death, they become femicides” (Russell 2001: 4).

¹⁵ En México, después de los sucesos en la frontera Norte del país, se aprobó una ley que reconoce el *feminicidio* como una variante del homicidio en su propio derecho; en la *Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida libre de Violencia*, ratificada en México el 1 de febrero 2006, capítulo V, artículo 21, se especifica: “*Violencia Feminicida*: Es la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres”. En: Diario oficial de la federación, 1 de febrero 2006, versión electrónica en: <http://dof.gob.mx>.

El acercamiento con herramientas de la semántica cognitiva ofrece una mirada fresca a la discusión teórica de la narrativa como uno de las modalidades esenciales de la cognición humana. Con ello no se descartan anteriores estudios sobre la narrativa, sino se ofrece una perspectiva, a veces distinta, a veces adicional. En varios puntos de nuestras propuestas serán de gran relevancia, sobre todo, dos de las corrientes más productivas para los estudios de la narrativa; la *narratología formalista rusa* y la *vertiente estructuralista francesa* que se basan en que la narrativa define la organización de una secuencia de eventos de un estado inicial de equilibrio de las cosas en el mundo hacia un nuevo estado final de equilibrio en otro nivel, pasando por algún tipo de conflicto o evento inesperado (Todorov 1968, Propp 1968). Esta secuencia de eventos está codificada a nivel del plano del sistema del lenguaje (*langue*) por figuras, tiempo, espacio y acción, y este código puede ser inferido por sus enunciados a nivel del plano del uso del lenguaje (*parole*).

La diferenciación entre dos planos (sistema y uso) lleva a la importante distinción entre *fábula* y *syuzhet*¹⁶ en el formalismo ruso, y de *histoire* y *discours*¹⁷ en el estructuralismo francés. La finalidad en ambos acercamientos es obtener un modelo formal entre la abstracción narrativa y su narrativización a nivel del discurso. Esto abre una ventana a la reflexión de la relación de la narrativa con otros procesos cognitivos más generales, algo que por supuesto ni el formalismo ruso, ni el estructuralismo francés así lo explicitan porque consideran que esta diferencia se da a nivel del sistema del lenguaje. Aquí se sostiene que esta relación se da a nivel de la cognición lo que, en consecuencia, hace pensar que la narrativa sea más que una secuencia entre dos estados de las cosas del mundo sino más bien la emergencia de un estado en una red de componentes simples que gobiernan las operaciones individuales y las conexiones entre los elementos (cfr. también Varela 2000).

¹⁶ Términos acuñados por los narratólogos rusos Juri Tyianov y Boris Tomashevsky, cfr. Bordwell 2003: capítulo 4.); también: Eagle, H. (1981) *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor: University of Michigan, Slavic Publications (1981: 96). *Fábula* se puede definir como la acción contada como una cadena cronológica de causas y efectos que ocurren dentro de una duración dada y un espacio dado. Implica una actividad del receptor para (re-)construir una estructura. El *syuzhet* es el ordenamiento y la presentación de los eventos de la fábula de acuerdo a la arquitectura específica del medio en el que va a ser presentado (cfr. Bordwell 2003: 344).

¹⁷ Cfr. Todorov 1966: 127.

Todo en la narrativa apunta hacia la existencia de una estructura sistémica que no está a nivel del lenguaje, sino a nivel de la cognición. De esta manera criticamos el acercamiento estructuralista por no haber logrado determinar con suficiente y necesaria exactitud los elementos básicos mínimos de lo que constituye narrativa a nivel de sistema del lenguaje, redefiniéndose esta condición para cada nuevo producto narrativo.

El presente acercamiento sostiene que la narrativa es sistémica para un controlador lingüístico con principios cognitivos propios y principios más generales, compartidos con otros sistemas de la cognición (p.e. la visión o la motricidad), lo cual permite un modo dinámico de instanciar o de “hacer emerger” el significado. Es precisamente la idea de un dinamismo lingüístico que hace pensar que el sistema lingüístico sea instanciado en correlación a procesos y principios de organización más generales. Es, tanto un sistema cognitivo como lingüístico. Kress y van Leeuwen consideran que la narrativización y semantización del significado no están en la superficie semiótica o en la presentación discursiva, ya que ésta varía constantemente y encuentra así múltiples maneras multimodales de expresión. Ellos sostienen que “any discourse may be realised in different ways” (2001: 5). Por lo que hay que ir más allá de estudios particulares de productos discursivos aislados. Y Bordwell (1992: 7) amplía en este contexto que “las figuras, el tiempo, el espacio de una narración pueden ser reconocidos como constructos sin la necesidad de reducirlos a características estructurales [del relato]”.

El trabajo consiste entonces en cuestionar que los procesos narrativos de construcción y comprensión estén determinados por códigos fijos con reglas de sucesión y substitución, sino los consideramos como un mecanismo de *cognitivización*, es decir, un proceso de ordenar, categorizar, sacar conclusiones e hipótesis¹⁸.

¹⁸ „[Wie Zuschauer] eine prosaische Handlung verstehen, bleibt in vieler Hinsicht nach wie vor ein Rätsel, aber es scheint doch recht unwahrscheinlich, daß dieses Verstehen mittels eines Codes erreicht wird. Streng genommen ist ein Code ein arbiträres System von Alternativen, das von Sukzessions- oder Substitutionsregeln bestimmt ist und mehr oder weniger explizit erlernt wird. Daß es einen Code zum Verstehen des Verhaltens beim Reifenwechseln gibt, scheint unwahrscheinlich“, (Bordwell 1992: 7). *Cómo un espectador entiende una acción prosaica sigue siendo en gran parte un misterio. Pero aún así resulta altamente improbable de que esa comprensión se dé mediante códigos. Visto de manera estricta, un código es un sistema arbitrario de alternativas, gobernado por reglas de sucesión y substitución que se aprende de manera más o menos explícita. Que exista un código para el cambio de una llanta es altamente improbable* [Traducción de la autora].

La descripción de los procesos narrativos de cognitivizar abre un campo de estudio muy amplio, y ciertamente difícil de cubrir exhaustivamente en un solo trabajo, por lo que el presente modelo de la narrativa únicamente puede ser una primera aproximación que se mantiene abierta a futuros aportes.

La visión de la lingüística como una disciplina con orientación transdisciplinaria *per se*, es indispensable en esta investigación de los procesos de la cognición social. Así se puede mediar y conectar la complejidad investigativa planteada en el cruce de los estudios de la cognición social, de los estudios de comunicación social y de la lingüística.

La transdisciplinariedad aquí no se refiere a tomar elementos convenientes de estas diferentes disciplinas en una heterogeneidad epistemológica¹⁹, y tampoco implica mezclar teorías o partes de teorías al azar, sino implica reunir diferentes acercamientos en una red de descripción e interpretación alrededor de un objeto de estudio y un objetivo investigativo central.

Partimos de un objetivo central de investigación del cual derivan varios objetivos específicos, sobre la base de una teoría cognitiva amplia que sirve de telón de fondo para obtener un acercamiento lingüístico-cognitivo²⁰. El modelo de la narrativa se construye desde un ángulo semántico-cognitivo (Bruner 1986, Herman 2003, Donald 1991, Talmy 2000), lo que permite, aparte de aspectos de orden estructural, unificar, por un lado, aspectos de recursos cognitivos individuales de la construcción de significación, pues cada lectura de un discurso es una construcción individual de significación, y, por otro lado, aspectos de recursos cognitivos colectivos, ya que la construcción de significación es también producto de la “interacción social, adquisición, desarrollos y usos” (van Dijk 1998: 33). Todo ello lleva a que el modelo de la narrativa sea una propuesta amplia y no un modelo reduccionista y determinista de puras construcciones rígidas. Se atiende un rango amplio de factores, principios y parámetros que nos mueven por diferentes planos,

¹⁹ Helga Nowotny (2001) “The Potential of Transdisciplinarity”, en: Julie Thompson Klein (et. als.), *Transdisciplinarity: Joint problem solving among science, technology, and society: an effective way for managing complexity*, Basel: Birkhauser Verlag.

²⁰ “Narrative theorists are now giving particular emphasis to the claim that semiotic structures and cognitive resources need to be triangulated with a third component – namely, social conditions and processes – to create a truly integrative approach to stories”, (Herman 2003: 11).

desde perspectivas teóricas a descripciones socioculturales mediante el análisis lingüístico-cognitivo.

El objetivo central de la investigación consiste en elaborar un modelo de la narrativa que permita detectar regularidades en los procesos y mecanismos de la construcción de significación para aportar elementos a la pregunta, ¿cuáles son los mecanismos básicos para conceptualizar narrativamente el “mundo que nos rodea”? (Talmy 2000: 421).

Un segundo objetivo deriva de este primero y consiste en reunir conocimiento transdisciplinario acerca del funcionamiento de la construcción narrativa del mundo en una memoria externa. Para ello se somete a estudio el evento mediático en la televisión para contestar a la pregunta, ¿cuáles son los procesos recurrentes de la construcción narrativa del evento mediático en la memoria externa de la televisión?

Y, finalmente, un tercer objetivo es realizar un estudio de carácter exploratorio del evento mediático *Las Muertas de Juárez* en un marco conceptual televisivo culturalmente significativo para el contexto mexicano: el serial televisivo. Se analiza a fondo la event-telenovela *Tan infinito como el desierto*²¹ de TV-Azteca. Esto para validar el modelo de la narrativa y contestar en un caso empírico concreto a la pregunta, ¿cuáles son los procesos de construcción narrativos mediáticos para el concepto del *feminicidio*?

La meta de la presente investigación es recuperar y afianzar la importancia de la imaginación narrativa como el elemento central en la construcción de significación y la conceptualización del mundo hasta en las operaciones mentales más ordinarias, algo que algunos estudios lingüísticos frecuentemente prefieren ignorar considerando que la narrativa es dominio prioritario de los estudios literarios.

Pero la narrativa no solamente integra racionalidad, emocionalidad y sensorialidad. La narrativa es el modo lingüístico dinámico y creativo de la mente para la cognitividad de la realidad organizada en espacio, tiempo, causa, participantes, objetos, intenciones y

²¹ En la parte de los anexos (VI.1.) se encuentra una sinopsis de la event-telenovela *TID*.

lógica²² y podemos ampliar, de volúmenes, ambientes, formas, texturas, así cómo sensaciones y percepciones. La narrativa es un modo de la cognición que hace posible nuestra complejidad social, cognitiva y cultural. La mente es multimodal y multisensorial dónde nada existe en aislamiento. Turner²³, en perfecta integración conceptual, lo expresa así:

the mind is not a Cyclops; it has more than one /: it has three - identity, integration, and imagination - and they all work inextricably together.

²² Cfr. Pinker 2007: 150.

²³ Turner 2002: 15.

2. LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

El trabajo se divide en dos partes: la parte teórica (apartado II.) que desarrolla un marco teórico de la narrativa como modo de la cognitización y la *parte empírica* (apartado III.) que explora el rendimiento de las categorías elaboradas en la aplicación del modelo a un estudio de caso.

2.1 El marco teórico

En el capítulo 1 “Un acercamiento a la narrativa como modalidad de la cognición” se reflexiona inicialmente sobre las bases filogenéticas de la narrativa. Se presenta en breve a la narrativa como el resultado evolutivo de la cognición humana que lleva a una herramienta poderosa para conceptualizar el mundo.

En primer lugar se discute ampliamente lo que Turner acuñó como la *mente literaria*²⁴, es decir, la acepción de la narrativa como una organización básica de nuestra cognición (Bruner 1986, Turner 1996, Talmy 2000, Herman 2003) con una estructura sistémica que permite procesos complejos de construcción de significación que se vinculan íntimamente con el “desarrollo superior de nuestra mente” (Turner 1996: 25).

Sin la narrativa no hubiera podido ser posible un desarrollo cultural superior, porque la capacidad de la imaginación narrativa no solamente permite construir una versión de la realidad, sino también crear nuevos conceptos mentales dinámicos, contribuyendo al

²⁴ El término *mente literaria* es controversial, porque, por supuesto, la mente, el pensamiento no es literario en *strictu sensu* de generar ficciones literarias. Turner propone este término para rescatar la modalidad narrativa del pensamiento que es subyacente a cualquier instanciación discursiva. En este sentido define nuestra cognición como literaria con marcos conceptuales que propician una aprehensión del mundo mediante historias y secuencias de historias. Pero estos esquemas presentan únicamente un ordenamiento de procesos y mecanismos de mayor recurrencia, de ninguna manera son deterministas o cerradas. Esta cuestión se discute ampliamente en la filosofía del lenguaje, por ejemplo Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos, 2003) reconoce ciertas reglas que rigen el juego del lenguaje (*Sprachspiel*) que en cada instanciación pueden combinarse de manera creativa, imaginativa y novedosa. “El lenguaje sólo es capaz de expresar hechos y, por ello mismo, los límites del mundo vienen a coincidir con los límites del lenguaje y viceversa. De ello resulta que “el sentido del mundo tiene que residir fuera de él” (*Tractatus*, § 6.41). Ahí es dónde los estudios de la cognición, como modelos recurrentes de la experiencialidad, pueden transgredir los límites del lenguaje hacia el sentido del mundo regulada por las capacidades y limitaciones del individuo cognoscente. A través del entendimiento de la existencia es como podemos construir las categorías de pensamiento y del lenguaje. A través de las *estructuras narrativas* es como podemos organizar la experiencia, con la complementación de aquellas emociones y sentimientos que el relato no puede abarcar o contener.

desarrollo de una variedad de productos y logros culturales desde el arte, la religión, la ciencia o la cultura.

El acercamiento filogenético de Donald (1991) sirve ahí como un marco ontológico para unificar los distintos planteamientos epistemológicos posteriores. La capacidad lingüística se encuentra en el centro del desarrollo y de la innovación cultural dentro del planteamiento evolutivo de la narrativa como un sistema complejo (Mitchell 2003) para la construcción de conceptos.

El amplio capítulo 1 constituye por tanto un capítulo panorámico del paradigma de la narrativa en el que se reflexiona sobre la naturaleza de los procesos cognitivos de “narrar”, como se estructuran, jerarquizan y estratifican.

Estas reflexiones iniciales proporcionan las necesarias bases para elaborar en el capítulo 2 “La estructura de la narrativa” aquellas categorías que integran el modelo de la narrativa. Se reflexiona y discute el anclaje cognitivo de marcos del evento a marcos conceptuales de una estructura mental profunda (Fillmore 1968, Goffmann 1981, Barsalou 1999, Langacker 2004, Lakoff 2006) y su instanciación en una superficie discursiva. Para ello se desarrollan las categorías de modelos y marcos episódico-miméticos, míticos y modelos y marcos teórico-mediáticos.

Dentro de éstos se describen los principios y parámetros cognitivos más relevantes que unen los rasgos dentro de los diferentes modelos y marcos (*binding*). Se explora la utilidad y el rendimiento para el modelo de la taxonomía de los marcos discursivos-narrativos básicos de Fludernik (1996) y se delimitan algunos parámetros específicos que rigen principios de selección y prominencia de la narrativa multimedial (Bordwell 1985).

Habiendo elaborado un cúmulo de elementos para un modelo básico de la narrativa se puede incorporar el evento mediático que se concibe en este trabajo como un espacio de máxima visibilidad para los conflictos sociales de una comunidad de práctica para el cual la conceptualización narrativa resulta esencial. Se revisa al respecto los trabajos de Fiske (1996) y las aportaciones de Wark (1994) sobre algunos eventos mediáticos recientes, así

como las reflexiones de Couldry (2003) y, por supuesto, discutimos los aportes de la única monografía sobre el evento mediático de Dayan/Katz (1992). Se describen los marcos conceptuales del evento mediático y sus relaciones con otros marcos conceptuales de acuerdo a los procesos de selección y prominencia en una narración concreta hacia un centro de prototipicidad (Entmann 1993, Gamson 1996).

En el capítulo 3 “Los procesos de la conceptualización narrativa” se revisan y desarrollan las propuestas de la semántica de la integración conceptual (*blending*) de Fauconnier y Turner (2000) y de la dinámica de fuerzas (*force dynamics*) de Talmy (2003) que “hacen funcionar” los datos narrativos con la finalidad de construir un estrato de causalidad de los eventos del mundo.

En el capítulo 4 del marco teórico “El modelo de la narrativa” se presenta como resultado de los capítulos anteriores un modelo de la narrativa en dos versiones: por un lado, el modelo básico, orientado en una producción oral, cara-a-cara y, por otro lado, un modelo ampliado que toma en cuenta la instanciación en una memoria externa (un medio).

El último capítulo del marco teórico, 5, “La narrativización y la mediatización” se dedica a la descripción de las instanciaciones discursivas prototípicas, entendiendo a éstas como intrínsecamente multimodales (Kress/van Leuwen). La descripción sigue criterios de frecuencia y recurrencia en el uso de formas lingüísticas y visuosimbólicas prototípicas de la narrativa (Bordwell 1985). Se describen los modelos *folk* y los patrones de instanciaciones prototípicas de la voz narrativa que fijan las “manifestaciones del mundo” (Pinker 2007) y modelan el estrato de causa.

2.2 El estudio de caso

La parte empírica explora el rendimiento del modelo para un caso concreto. Se trata de la construcción mediática del concepto de *feminicidio* en la narrativa de un evento mediático: *Las Muertas de Juárez*. Para ello se somete a análisis un patrón discursivo muy arraigado en la cultura popular mexicana: el serial narrativo, concretamente la telenovela (González 1988, Canclini García 1993, Mazziotti 1993, Sánchez de Armas 1999), discutiendo cómo

el espacio del evento mediático la dinamiza, modifica y adapta permitiendo nuevos espacios de conceptualización en una oralidad secundaria. Este nuevo espacio mediático y su marco conceptual específico es acuñado en la presente investigación con el término de event-telenovela²⁵. El trabajo consiste en analizar la conceptualización del feminicidio en la event-telenovela *Tan infinito como el desierto*²⁶.

Un estudio de caso, si bien parece limitante a primera vista, ofrece ventajas a la hora de querer abordar el mayor número de factores socioculturales y contextuales posibles en una descripción singular y exhaustiva del fenómeno investigado, así como de las fuerzas que lo determinan. Ello será demostrado en el análisis a profundidad.

El trabajo con el producto mediático casuístico no significa, en ningún momento, tener una visión *naïf* de los productos discursivos en los medios de comunicación. El análisis sigue las pautas de un análisis crítico del discurso (Wodak/Meyer 2001) que define la tarea del lingüista como aquella en la que el análisis de los mecanismos de la construcción mediática sirven para comprender la gran influencia de las industrias culturales modernas sobre como entendemos al mundo.

²⁵ La terminología de *event-plot* fue acuñada por primera vez por el escritor inglés William Gerhardie en 1924, describiendo la narrativa de Chéjov. William Boyd anota al respecto "Gerhardie la usa para diferenciar los cuentos de Chéjov de todos los anteriores. En éstos, casi sin excepción, lo más importante es la estructura argumental; la narrativa se adapta al molde clásico: exposición, nudo y desenlace. En sus cuentos, no abandonó la trama, pero sí la asemejó a la de nuestra vida: aleatoria, misteriosa, mediocre, áspera, caótica, ferozmente cruel, vacía". William Boyd (2004) en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/boyd.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008). Esta idea del *event-plot* se retoma en la televisión con la terminología de *event-movie* para un formato mediático que narra una historia basada en un hecho concreto centrada en la narración de una historia de vida, cfr. www.centerforsocialmedia.org, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

En nuestro trabajo ampliamos estos conceptos de *event* y los transportamos al formato nuevo de telenovela acuñando el término de *event-telenovela*. Mencionamos en este contexto las siguientes producciones de *event-movies* y *event-telenovelas* recientes: En Alemania: RTL, *Der Todestunnel*, 1 de octubre 2004. ARD, *Tsunami*, 29 de septiembre de 2005. En los Estados Unidos: *September 11 movies: Site y Reflection*, 3 de diciembre 2005 y en México las event-telenovelas de TV Azteca: *Tan infinito como el desierto* (2004) y *De nuevo en pie - el despertar de una sociedad solidaria* (2005).

²⁶ TV Azteca (2004), *Tan infinito como el desierto*, event-telenovela en diez capítulos.

Es preciso puntualizar que el análisis de este producto narrativo mediático obedece únicamente a un interés académico para ejemplificar lo que sucede a nivel de la conceptualización narrativa del *feminicidio*. En ningún momento defendemos, ni la calidad del producto, ni sus ideas manifiestas. Se elige como estudio de caso por ser una narración mediática prototípica en la que nos interesa conocer los procesos y mecanismos de la narrativa en el marco de nuestros objetivos investigativos.

No es el objetivo central de esta investigación argumentar a favor o en contra de los medios de comunicación y sus construcciones de la realidad, sino poner en evidencia algunos de los procesos semántico-cognitivos de conceptualización que generan esta influencia, sea positiva o negativa.

En este sentido afianzamos la naturaleza transdisciplinaria de esta investigación cuyos aportes no solamente radican en el área de la lingüística, sino de una lingüística inserta en un entorno circundante pues se ofrecen múltiples puntos de partida o salida que intersectan con otras áreas de estudio, desde la comunicación social, a la literatura o a la pedagogía de medios.

II. EL MARCO TEÓRICO

1. UN ACERCAMIENTO A LA NARRATIVA COMO MODALIDAD DE LA COGNICIÓN

Todo es un cuento.
Lo que creemos, lo que conocemos
e incluso lo que soñamos.
Todo es un cuento, una narración,
una secuencia de sucesos y personajes
que comunican un contenido emocional.
Carlos Ruiz Zafón
El juego del ángel

1.1 La mente literaria

El título sugerente de la monografía²⁷ de Turner visualiza perfectamente nuestra acepción de la narrativa como una modalidad de la cognición. Ya mencionamos en la introducción que, cuando se habla de la narrativa, generalmente se entiende bajo este término algún tipo de producto discursivo resultante de la creación estética, como por ejemplo una novela, un cuento o una película. Esto, porque el término nos refiere inmediatamente al concepto de *historia* e *historias*, a un relato de eventos y acciones relacionados dentro de un patrón espacio-temporal en un medio de soporte determinado.

Todos sabemos intuitivamente que “narrar”²⁸ contiene otros y más elementos que “decir” o “comunicar”, y si deseamos compartir una experiencia, generalmente no pedimos que se nos “reporte”, sino solicitamos que se nos “cuente”. Esto, porque la narrativa es el proceso básico de cognitividad para la experiencialidad; para construir consensos discursivos, sean opiniones, ideas o evaluaciones y crear con ello modelos probables del mundo. El

²⁷ Pero no todos coinciden en apreciar el título de este trabajo. Mucha de la crítica hacia “mente literaria” radica en la confusión con el término “literario” que se emplea normalmente para la producción escrita estética. Pero Turner pretende, a nuestro entender, precisamente esta confusión como punto de partida para otra reflexión más profunda; él cuestiona la transmisión del conocimiento paradigmático recordándonos que la mente, *a priori*, es narrativa. La mente es imaginativa y creativa, todo lo que normalmente le adjudicamos únicamente a una producción estética-artística. Es la mente que tiene una “calidad literaria” en el sentido de dinamismo, creatividad, imaginación, proyección, integración y simulación de escenarios posibles e imposibles. La mente es multisensorial y multimodal y de esta manera permite también los mundos posibles paradigmáticos del razonamiento, de la argumentación y de la evaluación.

²⁸ “Narrar” consiste en relatar las interacciones dinámicas –reales o imaginarias– que se producen entre determinados sujetos, los sucesos que los implican o en los cuales participan, los estados mentales que manifiestan o que es dable derivar de las acciones y los entornos físicos en que los hechos tienen lugar, todo lo cual se presenta en una secuencia temporal, causal y motivacionalmente estructurada. “Decir” o “comentar” carecen de esta semántica espaciotemporal causal.

compartir historias vividas en forma narrativa es una manera de “acicalarse” mediante el lenguaje y crear así comunidad.

Siguiendo con este planteamiento, vamos a fijar, por lo pronto, dos elementos básicos constitutivos del proceso de “narrar”; en primer lugar que la facultad de narrar es común a todos los seres humanos, en mayor o menor medida y es relativamente independiente de nuestra edad o procedencia cultural, o si somos escritores o no. Construimos sociedad y comunidad transmitiendo narrativamente nuestras experiencias y vivencias. Nos narramos las historias relevantes como parte de la búsqueda de una comprensión de los hechos del ciclo de la vida humano. Creamos mitos²⁹ y podemos constatar que la narrativa es algo íntimamente vinculada a la construcción de un sistema cognitivo cultural, y por ende, al desarrollo de una cognición superior.

En segundo lugar, siendo la capacidad de narrar un proceso tan natural de la condición humana como la capacidad de expresarse lingüísticamente, resulta apremiadora la hipótesis que la narrativa sea un modo básico de la cognitividad³⁰. La narrativa permea muchos otros sistemas cognitivos, probablemente compartiendo estructuras y principios con éstos, e imprimiéndoles sus propios parámetros.

La narrativa es una modalidad esencial de nuestra mente, de nuestra cognición, para construir nuestro mundo y nuestra condición humana (cfr. Bruner 1991)³¹. Constantemente transmitimos historias sobre hechos particulares y sobresalientes con la

²⁹ Mitos son textos o discursos relevantes sobre los que se construye la significación (cfr. Barthes 1955).

³⁰ Pinker 2007: 133) reflexiona los modos del pensamiento automáticos y arraigados en el lenguaje: “When a thought process becomes automatic, it gets deeply embedded in the language system as a cognitive reflex, and its internal workings are no longer consciously available, any more than we have conscious access to finger motions in tying our shoes”.

³¹ Jerome Bruner (1991) “The narrative construction of reality”, en: *Critical Inquiry*, 18:1, pp. 1-21. Cfr. también las reflexiones de Jerome Bruner en 2002, *Making stories: Law, literature, life*. New York: Farrer, Strauss & Giroux. Bruner sostiene aquí que la mente tiene dos estructuras fundamentales para procesar información y construir el mundo: una estructura narrativa frente a otra estructura paradigmática (no-narrativa). Mediante “productos culturales” como el lenguaje y otros sistemas simbólicos se estructura la realidad que nos rodea. La estructura narrativa se caracteriza – según Bruner – por una extensión de tiempo y espacio en la que uno se ocupa de eventos particulares de determinadas figuras. La condición humana es la base de la preocupación narrativa. Por un lado están los actores, intenciones, situaciones e instrumentos de una acción, y, por otro lado, el panorama de la conciencia, el sentir, saber y pensar de quienes intervienen en la acción. Las figuras de la narrativa tienen valores, creencias, deseos y evaluaciones que pueden ser interpretados hermenéuticamente de modo que la serie de eventos constituye una historia. Cfr. también este contexto la idea de la modalidad narrativa que se ocupa de las intenciones y acciones humanas, en Ricoeur, P. (1985) *Temps et récit III. Le temps raconté*. Paris: Seuil.

finalidad de entender a través de éstos el mundo físico espaciotemporal (cfr. Talmy 2000). La narrativa es una actividad cognitiva constante, *online*, que absorbe importantes recursos mentales y energéticos de otros sistemas cognitivos y de nuestro organismo. Basta con ver cómo los niños se dejan absorber completamente por una historia, de tal suerte que se olvidan del mundo que los rodea, o cómo nos cuesta trabajo dejar el mundo de una novela o de una película que nos cautiva.

La narrativa ofrece una combinación ilimitada y creativa de selecciones, proyecciones e integraciones de determinados modelos mentales que funcionan por analogía con experiencias, sensaciones y otros estados perceptuales y emocionales. Permite, de esta manera, la perfecta simulación de escenarios dentro de dominios socioculturales específicos. Los modelos cognitivos de la “realidad” reducen las propiedades estructurales requeridas y los principios operatorios de lo que se desea simular. Narrar es un proceso de crear escenarios probables del mundo buscando sustratos prototípicos de situaciones, sucesos y secuencias de comportamiento en concordancia con modelos de escenarios y acciones previos, así como determinadas constelaciones emotivas vividas.

Los espacios mentales³² de la estructura ideacional se combinan y juntan, se deshacen y se vuelven a integrar en la estructura narrativa por la semejanza de sus contenidos y por las similitudes de las tonalidades emotivas que despiertan. La narrativa, entendida así es “un cúmulo de parámetros naturales que se basan en la experiencia” (Fludernik 1996: 2). Los parámetros son orgánicos (cfr. Labov 1967) y siguen reglas cotidianas de comprensión porque tienen correlación con los parámetros perceptuales y sensoriales y permiten así la construcción de significación que los hablantes forman a partir de la experiencia en interacciones previas.

³² No hay que olvidar que el término de *espacio mental* (Fauconnier 1994) hace claramente referencia a un constructo teórico para modelar una organización cognitiva. No significa que tenga una ubicación o localización determinada en el cerebro. Es un constructo teórico que se concibe como dinámico y efímero. Es decir, se construyen los espacios mentales en ciertos momentos de la interacción en determinadas áreas de convergencia y para ciertos propósitos específicos. Es más mecanismo y proceso que lugar físico, con el cual los humanos somos capaces de generar descripciones del propósito y de la forma de un sistema, así como explicaciones del funcionamiento y de los diferentes estados de un sistema observado. Se pueden hacer también predicciones sobre futuros estados del sistema. Fauconnier amplía que estos modelos mentales son “modelos del discurso, no del mundo” (1994: 11). No son estructuras subyacentes, se crean en un discurso particular. En este sentido concebimos los espacios mentales como interconectados y que solamente tienen parcialmente una estructura de modelo.

La presente investigación se interesa por estos mecanismos y principios que posibilitan la construcción e integración de marcos conceptuales complejos que albergan y expresan experiencias, emociones, valores, creencias y *weltanschauungen*³³. Tenemos una *mente literaria* porque

we imagine realities and construct meanings. The everyday mind performs these feats by means of mental processes that are literary (Turner 1996: 11).

Para poder hacer todo eso, la narrativa tiene que presentar tanto estructuras más fijas como rasgos más dinámicos. No es una secuencia fija de determinados elementos constitutivos formales de un estado inicial a un estado final, sino un número finito de estructuras fijas los cuales, según necesidad, pueden ser combinados creativa e ilimitadamente para producir significados emergentes. Es una articulación sistémica dinámica entre múltiples escalas de valores que marcan un continuo entre narrabilidad (*tellability*)³⁴ de una historia y el sustrato narrativo o significado emergente de la misma (*point*)³⁵. Fludernik (2003: 245) lo formula así:

tellability and *point* [...] describe the typical quality of natural narratives in which surprising events impinge on the protagonist and are resolved by his (by her) reaction(s) – a sequence that provides an illustrative “point” to the story and links the telling to its immediate discourse context.

³³ Concepto o idea del mundo [Traducción de la autora].

³⁴ “The *tellability* of a fabula depends on the complexity of an underlying system of so-called “embedded narratives”. Since narrative universes are inhabited by intelligent beings, they are composed not only of a physical world, realm of factual events, but also of numerous private domains, such as knowledge, wishes, intents, and obligations. In a good fabula, the mental representations of characters do not simply reflect and interpret actual events; they also delineate a variety of mutually incompatible sequences of possible or counterfactual events. Far from being limited to “what objectively happened,” the semantic universe of good stories is thus a layered entity, in which a variety of actual and virtual stories are braided together”, Labov (1984) “Point-driven understanding: Pragmatic and Cognitive Dimensions of Literary Reading”, *Poetics* 13, 261-277. “[The] narrator [has] decided that the event is *reportable* (or *tellable*, which I take to be equivalent). There is a great deal to be said about the concept of reportability for any given event, and its relativity to age and social context but the very concept of narrative demands that we recognize as an essential first step the decision to report an event, and the entailment that it is judged to be reportable”, Labov, W. (1998) “Narrative pre-construction”, en: *Narrative Inquiry* (16)1, p.2

³⁵ “Point-driven reading is conceptually distinguishable from *story-driven* and *information-driven* types. We argue that each type is associated with a number of cognitive strategies, with point-driven reading, specifically, characterized by *coherence*, *narrative surface*, and *transactional strategies*”.

Cfr. <http://www.stthomasu.ca/~hunt/pdu.htm>, (fecha de la última consulta: 15 de diciembre 2008). También se habla en este contexto de “gist” (Feldman, Bruner *et als.* 1990), pero el sustrato es algo más que un punto narrativo porque nos remite a discursos, creencias, un imaginario y conceptos que se encuentran fuera del discurso, se construyen y actualizan en éste. En lo sucesivo, emplearemos en la traducción el término de *sustrato narrativo*.

El discurso se convierte así en un proceso de relevancia cultural en el que los conceptualizadores construyen paralelismos con su experiencialidad del mundo físico espaciotemporal³⁶.

Si entendemos nuestra mente como *literaria* que posibilita la construcción compartida y conjunta de un sistema cultural, es preciso centrarse en manifestaciones discursivas que den fe de este supuesto, lo que nos lleva a instancias que sean de dominio común a seres humanos en una comunidad de práctica, es decir, una expresión de esta “narrativa natural” (Fludemik 1996) y todas aquellas construcciones del mundo que se crean “desde adentro” (Fiske 1989: 23). Porque es ahí dónde circulan las ideas, las creencias y los intereses de los seres que integran una comunidad.

El fenómeno de la circulación de ideas y creencias, de la construcción de modelos del mundo en nuestras sociedades actuales de información y conocimiento, se realiza con mayor dinamismo y vigor en los medios de comunicación de difusión masiva³⁷. Y dentro de éstos, no solamente Berger (1997: 2) afirma que la “television is the narrative medium *par excellence*”.

Así se obtiene una clara delimitación para el marco epistemológico del presente trabajo a la conceptualización narrativa del mundo en una manifestación discursiva no solamente codificada de manera cultural, sino también mediáticamente establecida. Ahora bien, para vincular esta idea de la cultura “cotidiana” (Fiske 1989: 33) con la noción de narrativa como un proceso de cognitividad, es indispensable cerrar la brecha epistemológica incorporando nociones más ontológicas de la relación entre la narrativa, el discurso y su soporte de difusión³⁸. Por ello se propone, en primera instancia, un acercamiento evolutivo

³⁶ Como observa Bruner (1990: 52), “narratives mediate between the canonical world of culture and the more idiosyncratic world of beliefs, dreams, and hopes”.

³⁷ “We live in an industrial society, so of course our popular culture is an industrialized culture, as are all of our resources: I mean both semiotic or cultural ones and material ones” (Fiske 1989: 27).

³⁸ Es necesario especificar que si bien haremos referencia a los medios de comunicación en su potencial económico para la circulación de conceptualizaciones del mundo, no nos interesa en el presente trabajo un acercamiento que se dedica a aportar elementos a la discusión polarizada de la manipulación o no de los medios de comunicación. La influencia de los medios de comunicación es algo sobreentendido, el reto está en encontrar mecanismos y principios recurrentes del cómo se dan los procesos de conceptualización. Para una discusión más amplia del impacto de los medios de comunicación véase, Walter Benjamin ((2002 (1936)) *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a./Main: Suhrkamp Taschenbuch. Hans Magnus Enzensberger (1974) *Elementos para una Teoría de los Medios de Comunicación*, Barcelona: Anagrama. Herbert Marshall McLuhan ((1994) (1962)) *The Gutenberg Galaxy: The making of typographic man*. New York: Routledge. El

que proporcionará un marco ontológico necesario del que derivan las nociones del modelo de la narrativa.

1.2 Las tres etapas evolutivas de cultura y cognición supramodales: los modelos de la estructura mental profunda

El marco ontológico que se desarrolla en este capítulo trata de la estructura representacional profunda de la mente humana en la que la narrativa como modalidad de la cognición cobra relevancia. Los conceptos de *cultura* y *sociedad*³⁹ son elementos indispensables en esta discusión y en el centro del desarrollo y de la innovación cultural y social se encuentra la capacidad lingüística. La narrativa es producto de un proceso de enculturación⁴⁰ que forma patrones interconectados como modelos mentales, marcos conceptuales y parámetros cognitivos, inferibles a partir de la instanciación lingüística de los mismos.

Los subsiguientes apartados abren una breve panorámica a la evolución jerárquica de la *cultura mimética*, de la *cultura mítica* y de la *cultura teórica* como desarrollos subsiguientes y relacionados de la mente humana hacia un complejo sistema de producir relaciones sociales que al final de la cadena llevan al lenguaje. El desarrollo inicia a partir de un sistema perceptual episódico inicial: la capacidad de percibir eventos complejos del mundo físico espaciotemporal.

mismo: (1989) *The global village. Transformations in world life and media in the 21st Century*, New York: Powers. John Fiske (1989) *Reading the popular*, London & New York: Routledge. El mismo: (1994) *Media Matters. Everyday Culture and Political Change*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press. Theodor W. Adorno/Max Horkheimer (1969) *La dialéctica de la ilustración*, Frankfurt a./Main: Fischer. Neil Postman (1986): *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London: Routledge. Para una discusión amplia de las teorías marxistas y su concepción de sociedad, véase Douglas Kellner (1989) *Critical Theory. Marxism and Modernity*, Cambridge: Polity Press o John B. Thompson (1990) *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Cambridge: Polity Press.

³⁹ Cfr. en este contexto a Hüther (1999/2007) que sostiene que el cerebro es, en primer lugar, un órgano social y sus procesos de cognitividad están destinados a crear comunidad.

⁴⁰ "Culture restructures the mind, not only in the terms of specific contents, which are obviously culture-bound, but also in terms of its fundamental neurological organization. [...] Culture can literally reconfigure the patterns of the brain; and it is probably a safe inference from our current knowledge of cerebral plasticity that those patterns of use determine much about how the exceptionally plastic human central nervous system is ultimately organized, in terms of cognitive structure" (Donald 1991: 14).

1.2.1 La percepción de eventos complejos

Sin entrar en una exhaustiva, y para propósitos de nuestro trabajo, no fructífera discusión antropológica⁴¹, vamos a destacar en este apartado únicamente lo que consideramos con Donald (1991) el paso inicial para el desarrollo de un sistema complejo para la conceptualización del mundo: la percepción de eventos complejos.

La capacidad de percibir eventos complejos (Donald 1991) incluye rasgos de autoconciencia, percepción del entorno y sus actores. La relación de distintos elementos en acciones espaciotemporales lleva cognitivamente al desarrollo de una memoria episódica, es decir, a una capacidad de almacenar diferentes eventos complejos, produciendo marcos perceptuales físicos de espacio, tiempo y actuación, y como todos estos interactúan en una relación causal física.

1.2.2 La memoria episódica

El almacenaje de episodios genera configuraciones mentales (modelos idealizados) que permiten acceder a esta información para entender eventos posteriores a partir de rasgos y características similares. Esto constituye un paso esencial hacia una posterior categorización de eventos, y con ello, la base de poder enmarcar conceptualmente una acción. Las estructuras cognitivas se desarrollan alrededor de estratos de relaciones físicas como nociones espaciales (*distancia, dimensiones*), o marcos temporales (*secuencia, orden de los eventos, movimiento*) y nociones de fuerzas que permiten una primera percepción de la causalidad. Estos ingredientes están presentes en lo que paulatinamente se convertirá en un marco conceptual de ACCIÓN⁴².

Turner llama a este marco conceptual un bloque de construcción fundamental para la narrativa: los *small spatial stories* (Turner 1996) o historias abstractas espaciotemporales. Una pequeña historia espaciotemporal es cualquier secuencia básica espaciotemporal

⁴¹ Para una discusión amplia de las implicaciones de la fase de la cultura episódica, cfr. Donald 1991: 125ff.

⁴² A lo largo de este trabajo investigativo marcaremos en letras mayúsculas los marcos conceptuales para distinguir así gráficamente su pertenencia a categorías metalingüísticas.

que estructura nuestro entendimiento de un evento complejo y posibilita interacciones con este⁴³.

Las pequeñas historias espaciotemporales permiten un dinamismo cognitivo muy productivo. Un esquema básico o prototípico se vincula a una experiencialidad episódica determinada, que si bien varía siempre en su superficie, aparece relativamente estable y central en sus estratos de espacialidad, temporalidad o en el despliegue de fuerzas. Esto permite la transferencia a eventos futuros, a historias abstractas o a aquellas experimentadas por otros⁴⁴:

there is a general story to human existence: It is the story of how we use story, projection and parable to think, beginning at the level of small spatial stories. Yet this level [...] is so unproblematic in our experience and so necessary in our existence that it is left out of account as precultural even though it is the core of culture.⁴⁵

Ilustremos este concepto con el siguiente ejemplo:

(1) *El padre le da un pedazo de pan a su hijo.*

La secuencia física-espaciotemporal de la *small spatial story* en (1), en términos de marcos pragmalingüísticos, puede ser descrita como: la mano del padre *toma un objeto* (movimiento en el espacio), *lo posiciona enfrente* del hijo (figura-fondo), el hijo *levanta su mano recibiendo* el objeto (movimiento espacial). La mano del padre *suelta* el objeto, *retira* la mano (secuencia). El objeto *se encuentra en* la mano del hijo (figura-fondo). El hijo *lo pone en su boca, lo mastica, lo traga, saborea* el objeto (secuencia, dimensión). El nivel perceptual incluye sensaciones cómo: el calor de la mano del padre, el olor de la comida, la textura del pan y el placer del sabor, así cómo la sensación de saciar su hambre.

⁴³ "There is a world, to be sure [...] but we grasp the world through the structures of the mind", Pinker 2007: 158.

⁴⁴ Estudios recientes sobre las llamadas "neuronas espejo" demuestran que la capacidad de vivir el mundo en pequeñas experiencias encadenadas resulta posible incluso cuando no las realizamos físicamente, sino las vemos representadas (en otros, en el cine) o leemos de ellas en un libro o en un reportaje. En consecuencia podemos sentir la sed del otro o compartir (empáticamente) sensaciones ajenas, como cuando alguien se corta la mano y "sentimos" el dolor que le provoca la herida. Para mayor referencia, consúltese Giacomo Rizzolatti (2006), "Nulla mens sine cultura, nulla mens sine caerebro", versión electrónica en: <http://nohaymentesincerebro.blogspot.com/2006/06/nulla-mens-sine-cultura-nulla-mens.html>, (fecha de la última consulta: 14 de abril 2008).

⁴⁵ Cfr. Turner 1996: 15.

En (1) vemos como una pequeña historia espaciotemporal subyacente genera modelos en relación a experiencias físicas y perceptuales, lo cual nos permite establecer relaciones semánticas entre objetos y actores generando en la memoria episódica categorizaciones de éstos:

what the innate apparatus of the mind contributes is a set of abstract conceptual frameworks that organize our experience – space, time, substance, causation, number, and logic⁴⁶.

1.2.3 Construcciones episódicas: los modelos mentales⁴⁷ de espacio, tiempo y causa

Ciertamente, cada vez que el padre le da un pedazo de pan a su hijo (1), el objeto será ligeramente diferente. La acción no se reproducirá en exactamente la misma secuencia y el hijo reaccionará diferente; masticará más o menos tiempo, el sabor del alimento cambia, y, sin embargo, reconocemos rasgos más constitutivos que generan un marco semántico repetitivo de ACCIÓN (“dar pan” = “acto de comer”) con una historia básica de espacio y de tiempo.

Esto nos posibilita agrupar los actores, los objetos y las secuencias espaciales y temporales de la ACCIÓN de acuerdo a sensaciones físicas que genera categorías como “comida”, “actores”, “acto de comer”, “sensación de comer” y muchas otras. Esta categorización inicial en una memoria episódica es un paso importante para la posterior conceptualización de *small spatial stories* con características similares.

⁴⁶ Pinker 2007: 160.

⁴⁷ La discusión sobre “modelos mentales” y “espacios mentales” es muy rica y en la actualidad coexisten estas dos posiciones no necesariamente opuestas y hasta cierto punto complementarias. Cfr. Johnson-Laird (1981, 2006) y Fauconnier (1994). Para la presente investigación entendemos el modelo mental no como un modelo rígido que representa la realidad, sino como paquete de marcos conceptuales en dependencia del discurso con elementos más estables por la interdiscursividad social. Los modelos mentales son un constructo teórico de “modelar” una organización cognitiva. En este sentido, nos distanciamos de la noción de modelo mental como representación interna de mundos externos como la fórmula Johnson Laird (2006:122): “A mental model is an explanation in someone’s thought process for how something works in the real world. It is a kind of internal symbol or representation of external reality”. Los modelos mentales dependen del discurso y no representan la realidad. En nuestra acepción concuerdan con la noción de “espacio mental” acuñado por Fauconnier. Son: “naturally emergent, given, independently discovered properties of neural organization” (Fauconnier 1994: xxxii). El modelo o espacio mental obtiene su estructura interna por medio de marcos conceptuales cuyos esquemas sintácticos permiten una integración conceptual muy rica, pero es flexible y dinámico en todo momento.

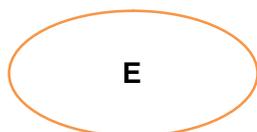
El estrato de causa depende de una percepción inicial de factores de fuerzas físicas que llevan a una determinada acción. Por ejemplo cuando vemos que un árbol se cae y destruye el techo de una casa. Pero no existe todavía una conceptualización de la causa para establecer motivos, intenciones y factores sociopsicológicos de un actor. Para el modelo de episodio fijamos únicamente una noción de causa en términos de fuerzas físicas inmediatamente perceptibles que produce un determinado efecto igualmente perceptible en el continuo espaciotemporal.

Mediante la proyección e integración de rasgos constitutivos experienciales-perceptuales se pueden entrelazar varias historias abstractas espaciales básicas hacia un tejido de conocimiento de eventos que resulta muy rico y complejo. Por supuesto, a este nivel todavía no tenemos un desprendimiento de la percepción inmediata del evento y los modelos de espacio, tiempo y causa son apegados a la observación física, más que a una conceptualización de los mismos.

There is a model of space and time in human perception and imagination, and various models of space and time in reality. Models of space and time (and substance and causality) embedded in language are foreign to physics and logic. [...] They are readouts of major aspects of human nature. [...] The peculiarly human versions of these categories organize our lives far-reaching ways. They determine the kinds of entities we count and keep track of, the compartments in which we sort people and things, the way we manipulate the physical environment to our advantage, and the way we ascribe moral responsibility to people for their actions⁴⁸.

Representamos gráficamente la memoria episódica⁴⁹ con (E) que, por supuesto, no es más que un constructo que no pretende reflejar la organización real en la mente humana.

Gráfico 1: la memoria episódica



⁴⁸ Pinker 2007: 162.

⁴⁹ La notación de "E" deriva del original inglés *Episodic Memory* (cfr. Donald 1991).

1.3 La cultura mimética

Ahora bien, tener una memoria episódica, tipo “almacén” para las *small spatial stories* es un buen primer bloque de construcción para la narrativa, pero reconocer un determinado evento a modo episódico y tener la capacidad de categorizar objetos y actores involucrados en él sigue siendo una percepción aislada, basada en una memoria individual. Todavía no permite la coordinación entre varios individuos hacia una conceptualización colectiva de eventos complejos.

Para poder hacer eso se requiere de un medio de representación simbólico de estos episodios que externe la individualidad de una memoria episódica hacia una colectividad. Dicho de otra manera, se requiere de la facultad de recrear y representar un episodio, sus objetos, sus actores.

1.3.1 Construcciones miméticas: el ritual

En la etapa evolutiva mimética (hace aprox. 1.5 millones de años) se desarrollan medios de representación basados en avances de la modulación del tono de voz (gritos, susurros, aullidos) y cambios de la estructura muscular que permiten expresiones intencionales complejas como movimientos faciales (levantar las cejas, fruncirlas), cambios en la postura (agacharse, arrastrarse), la generación de gestos (advertencia, llamado de atención) y signos (para comer, para señalar sensaciones como sorpresa o enojo). Esto es lo que definimos como el desarrollo de una mimesis o representación simbólica intencional de los episodios con fines sociales (cfr. Donald 1991: 163ff).

La combinación creativa de estos recursos miméticos para la representación episódica lleva al desarrollo de *una cultura mimética*⁵⁰. En ella se conectan representaciones individuales de episodios del mundo físico espaciotemporal hacia secuencias miméticas intencionales cada vez más sofisticadas como la danza, el juego o la música. En ellos se

⁵⁰ La capacidad representacional sigue siendo relevante en nuestro contexto actual. Schaeffer anota al respecto que la capacidad de entender las ficciones artísticas presupone el desarrollo de una aptitud psicológica específica que se adquiere por socialización en la infancia para distinguir entre “hacer cómo que” y “hacerlo realmente”. El niño jugando simula acciones (por ejemplo en el caso de tomar el té con los osos de peluche, la Mami y la abuela), mimetiza las mismas y aborda en un paso posterior el mundo de manera narrativa: “ahorita te sirvo a ti, tu siéntate aquí y luego voy a partir el pastel. Está muy rico, ¿verdad?” etc., cfr. Schaeffer, Pierre (1999) *Pourquoi la fiction?*, Paris: Seuil.

representan rasgos constitutivos del evento que son observables e identificables para *todos* los miembros de una comunidad.

Se generan los primeros modelos mentales colectivos que no dependen únicamente del marco perceptual individual de la ACCIÓN episódica, sino incluyen también un modelaje ritualizado de ésta hacia primeras representaciones de eventos de la condición humana y los eventos del ciclo de vida (nacimiento, fertilidad, la caza, la muerte).

1.3.2 El controlador mimético

La representación intencional externalizada puede, por un lado, coordinar socialmente percepciones episódicas individuales que, en consecuencia, confieren a los integrantes de una comunidad diferentes roles (magos, curanderos, hechiceros, guerreros, cazadores, colectores, cuidadores). Y, por otro lado, permite una socialización consciente porque abre un espacio a la enseñanza o transmisión de episodios recurrentes y relevantes a nuevas generaciones, es decir, existe un primer proceso de enculturación mediante las representaciones de acciones repetitivas.

La representación mimética es entonces una representación ritualizada construida sobre el conocimiento espacial, temporal y causal perceptual episódico. Esta etapa cognitiva se construye sobre la anterior, encapsula la memoria episódica y la controla. Hablamos de un *controlador mimético* (M) que rige la percepción. Representamos gráficamente la memoria episódica (E) y su relación de encapsulación en el controlador mimético (M). El producto básico del controlador mimético es un marco de ACCIÓN espaciotemporal con carácter de ritual. La flecha indica la direccionalidad de la estructura. La memoria episódica (E) es englobada por el controlador mimético (M) que representa los episodios.

Gráfico 2: la memoria episódica y el controlador mimético



1.3.3. El modelo mental episódico-mimético: el episodio

Por lo anteriormente expuesto, vemos que el episodio es una estructura del conocimiento que abarca un evento complejo. Se manifiesta con rasgos de “temporal contouring”, “action correlation” and “realization” (Talmy 2000: 213). El episodio es una estructura mental tipo de primer orden que abarca todos los elementos de la percepción sensorial en un primer ordenamiento recurrente en *tipos* (*types*⁵¹) con espacialidad, temporalidad y fuerzas físicas que fijan la causalidad (cfr. Barsalou 1999) alrededor de una representación inicial de actores y sus roles.

La percepción lleva a establecer ordenamientos por propiedades comunes compartidas o rasgos conceptuales (cfr. Kleiber 1995), pero es obvio que dentro de estos ordenamientos hay episodios más factibles porque resultan más apegados a una realidad observable y se encuentran vinculados a determinados roles tipificados. Hay, por tanto, una tendencia de depurar la memoria episódica hacia aquellos episodios *tipo* que resulten *prototípicos*, es decir, más céntricos sobre una escala de factibilidad y con ello, más apegados a un centro no marcado y neutral de la percepción⁵², lo cual concuerda con que a nivel de la instanciación léxica tengamos una preferencia para algo así como un “mejor representante” a la hora de ser confrontados con posibilidades de selección.

Esta preferencia por crear modelos de actores y acciones más prototípicos resulta lógica, a la luz de que de ella depende la construcción de un mundo cultural compartido, y con ello la capacidad de interactuar.

⁵¹ Cfr. Peirce, Charles 1906: 4.537.

⁵² Cfr. concepto de *priming*, en Pinker 2007.

Argumentamos entonces que la memoria episódica almacena primordialmente episodios tipo con marcos conceptuales de ACTOR y ACCIÓN de naturaleza prototípica. Esto es constitutivo a lo largo de la estructura de la narrativa. Talmy (2000: 424) afirma que

narrative can be treated as a prototype phenomenon with a core that trails off in various directions.

1.4 La cultura mítica

Pero el controlador mimético y su representación ritualizada de episodios tienen límites, ya que no permite proyecciones simbólicas independientes del evento complejo observado. Se puede ritualizar la caza, la muerte, el nacimiento, pero el ritual no permite representar modelos probables del mundo. Esto, porque tanto la memoria episódica, como el controlador mimético dependen de modelos mentales de la percepción.

La imaginación, la facultad de crear mundos posibles, situaciones verdaderas o imaginarias requiere de representaciones simbólicas más poderosas, de modelos mentales que no dependen de la percepción, sino del discurso.

1.4.1 Construcciones proposicionales: los modelos de espacio, tiempo y causa

Ciertos cambios físicos potencian el desarrollo de la capacidad fonética y fomentan el auge del lenguaje en la etapa del *homo sapiens* (hace aprox. 200.000 años). Este paso amplía las posibilidades de la memoria episódica y del controlador mimético, que implica un desprendimiento de los modelos perceptuales de espacio, tiempo y causa físicos hacia modelos proposicionales de éstos. Ahora los actores, los objetos, las secuencias de la acción pueden ser evaluados e interpretados en sus estados psicológicos y emocionales para proyectar los resultados a futuros eventos o mundos posibles.

Las relaciones de espacio si bien pueden tener un trasfondo físico de *figura-fondo*, ya no se observan simplemente, sino se les confiere valor proposicional. Es decir, lo que está en primer plano tiene otro valor que lo está en el fondo. Se puede manipular esta relación proposicionalmente: *destacar*, *resaltar* o *exhibir*. El espacio adquiere un cúmulo de rasgos estables que marcan determinados significados. Las relaciones de tiempo no

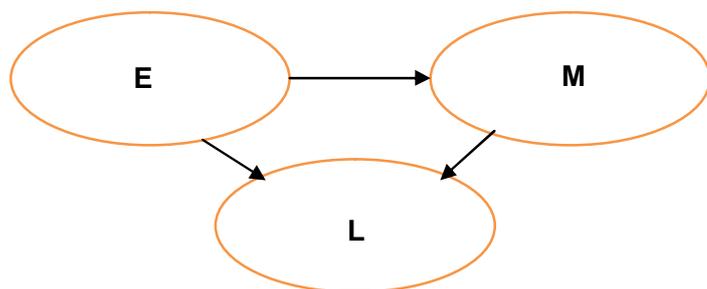
tienen que tener un secuencia lineal con puntos de entrada o puntos finales. El tiempo se funcionaliza de acuerdo a la intencionalidad de la proposición. La construcción episódica se desprende de la proposición del marco secuencial lineal para lograr efectos comunicativos.

Las relaciones de causa se llevan a niveles psicológicos y sociológicos que no siempre tienen una correlación con fuerzas físicas subyacentes y se utilizan estas "nuevas fuerzas" para dinamizar el relato de eventos sobre un continuo espaciotemporal. No se observa únicamente que el cazador mató a la liebre con una flecha (fuerza física de la flecha que perfora el animal), sino se evalúa esta causalidad en cuanto a la probable intención del cazador y las razones del porqué (fuerzas psicológicas y sociológicas). Los modelos básicos adquieren una dimensión discursiva que permite un rico intercambio de experiencias y vivencias y, en consecuencia, la creación de sociedad.

1.4.2 El controlador lingüístico

En el controlador lingüístico (L) confluyen la memoria episódica (E) con el marco de la ACCIÓN, el controlador mimético de la memoria episódica (M). El controlador lingüístico incorpora representaciones perceptuales-miméticas con una capacidad proposicional, produciendo modelos mentales que dependen del discurso instanciado primordialmente en lenguaje oral. El controlador lingüístico lo representamos gráficamente con (L):

Gráfico 3: la memoria episódica, el controlador mimético y el controlador lingüístico



Esta base proposicional permite la creación de una versión colectiva del mundo físico espaciotemporal y de modelos probables de este mundo. Se posibilitan modelos mentales

discursivos para la transmisión del saber sobre la naturaleza, sus reglas físicas, sus actores y las creencias y evaluaciones de sus acciones.

Pero las proposiciones no fluyen desordenadamente. Obedecen a un proceso ordenador que liga (*binding*)⁵³ marcos conceptuales, representaciones miméticas y diferentes memorias. La narrativa es una modalidad básica del pensamiento que realiza esta tarea de ordenar e integrar instanciada en el lenguaje. Coulson (2000) sostiene que el lenguaje es una instanciación de estados cognitivos “tras bambalinas” (*backstage cognition*). Bordwell (2000: 3) cita el siguiente ejemplo que ilustra el postulado de Coulson:

(2) *Joey escucha la campana del carrito de helados. Baja las escaleras con la cartera en la mano.*

Este pequeño fragmento discursivo en (2) lleva al receptor a construir la proyección de que

(2a) *Joey quiere comprar un helado.*

Nuestro entendimiento de los hechos va siempre más allá de lo que se encuentra realizado lingüísticamente. Los modelos mentales y marcos conceptuales “tras bambalinas” permiten proyectar e integrar los vacíos discursivos con significación. Bruner (1973) formula que la actividad cognitiva va siempre más allá de la información proporcionada y Fauconnier (1994: xxii) anota al respecto que “language does not carry meaning, it guides it”. Bordwell menciona al respecto que, desde la perspectiva cognitiva, podemos entender la comprensión de un discurso multimedial “como un proceso de cognitivización” (1992: 7), en el que nos vamos más allá de la información instanciada, la ordenamos de acuerdo a categorías, sacamos conclusiones provisionales y establecemos hipótesis acerca de lo que puede suceder en lo sucesivo. Turner, de igual manera, reconoce el carácter del lenguaje como instanciación para inferir los procesos cognitivos de significación:

when we understand an utterance, we in no sense are understanding “just what the words say; the words themselves say nothing independent of the richly detailed knowledge and powerful cognitive processes we bring to bear” (Turner, citado en Fauconnier 1994: xxii).

Y queremos ampliar esta idea con Fauconnier (1994: xviii) postulando que

⁵³ El uso del término de “binding” en cognición es similar al uso que se le da en informática. Representa la idea de vincular propiedades y datos. En semántica conceptual, el *binding* es un proceso, en el que parámetros cognitivos vinculan (o atan) propiedades y datos de diferentes marcos conceptuales para producir significados emergentes. Cfr. Chomsky, Noam (1981) *Lectures on Government and Binding*, Dordrecht: Foris.

language does not in itself do the cognitive building – it “just” gives us minimal, but sufficient clues for finding the domains and principles appropriate for building in a given situation.

El lenguaje es entonces una guía poderosa para entender los procesos de la construcción de significados que suceden a nivel de la cognición. Los procesos cognitivos pasan desapercibidos, son naturales, cotidianos y permanentes⁵⁴. La instanciación discursiva lingüística nos sirve para hacer inferencias sobre la emergencia de modelos mentales y marcos conceptuales del discurso, más no necesariamente nos guía hacia la estructura cognitiva como tal. No obstante de las obvias limitaciones del método deductivo-inferencial, resulta fructífero el acercamiento mediante las instanciaciones lingüísticas porque el lenguaje, el discurso, construyen espacios mentales y relaciones entre éstos que emergen a semejanza de procesos cognitivos subyacentes. Prueba de ello es que, a pesar de todo, si hay comunicación, es decir, elementos de construcción intersubjetivos:

language [...] builds up mental spaces, relations between elements within them. To the extent that two of us build up similar space configurations from the same linguistic and pragmatic data, we may “communicate”. (Fauconnier 2994: 2).

Argumentamos que es precisamente el lenguaje oral, dentro del discurso multimodal, que proporciona las pistas más importantes sobre que procesos conceptualizadores y qué estructuras cognitivas están involucrados en la construcción de significación. Pero si únicamente disponemos de pistas implica también que cada lectura que hagamos de un discurso tenga una construcción de significación idiosincrática, guiada por nuestra configuración personal (*embodiment*)⁵⁵ que permite una lectura y excluye otras. El reto es encontrar principios y mecanismos recurrentes para hablar de procesos tanto individuales como intersubjetivos.

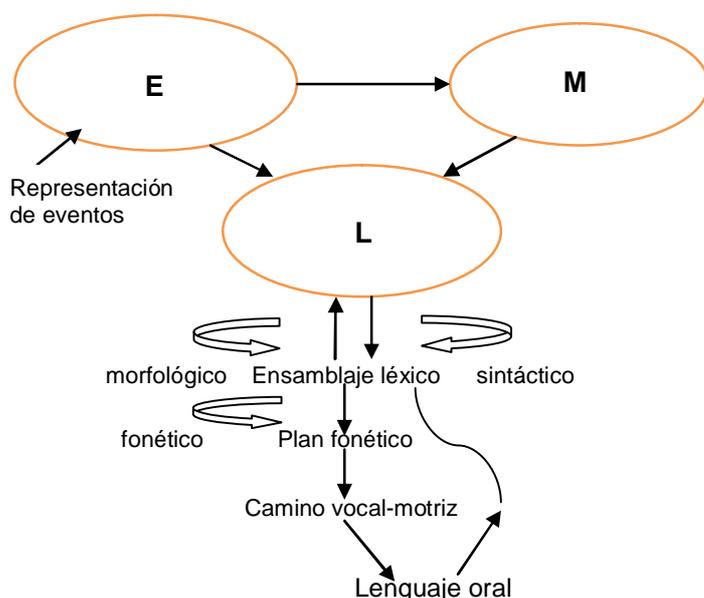
Podemos concluir que el lugar del lenguaje oral como instanciación de la narrativa es el de una poderosa guía que nos provee con pistas para poder inferir los procesos de este modo de la cognitización. Pero el lenguaje no es el único constructor de la narrativa y no se encuentra aislado de otros constructores o modos de expresión.

⁵⁴ Cfr. la caricatura del *martín pescador* (reproducido en Varela 2000: 45). Esta ave para capturar a su presa en el agua debe tener en su cerebro una representación de la ley de refracción de Snell, pero por supuesto no tiene conciencia de ello. El ejemplo parodia los desafíos y posibilidades del paradigma cognitivista y los límites de la capacidad de introspección que podemos tener sobre los procesos y mecanismos que rigen el procesamiento de informaciones del mundo exterior.

⁵⁵ Cfr. Evans/Green 2006.

La narrativa procesa percepciones y proposiciones, memorias y evaluaciones de experiencias previas, así como modelos experienciales y culturales. La instanciación de un marco conceptual será tanto más impactante cuanto más multimodal se presente en un discurso. O dicho de otra manera: la inmersión en la experiencia resulta más *real* cuanto más narrativa sea. Veamos el siguiente gráfico que muestra el controlador lingüístico (L).

Gráfico 4: el controlador lingüístico



El controlador lingüístico (L) es responsable para la construcción de modelos proposicionales a partir de la información entrante (*input*) que le proporcionan la memoria episódica (E) y el controlador mimético (M), lo cual activa un proceso de ensamblaje léxico en cuanto a secuencia y forma correcta. El plan fonético mapea el enunciado ensamblado a los caminos vocales-motrices, instanciándose en lenguaje oral.

Obtenemos un aparato de construcción conceptual poderoso que nos permite aprehender nuestro mundo independientemente del hecho episódico inmediato. La organización de la experiencialidad que se veía limitada a una representación mimética mediante el ritual adquiere ahora una dimensión mítica, es decir una dimensión de conceptualización narrativa, de relatar las causas y efectos de un episodio en conexión con otros episodios reales o imaginarios.

1.4.3 El modelo mental narrativo: la historia de vida

El modelo mental de historia de vida de la cultura mítica es una estructura compleja del conocimiento (*a higher level structure*, Talmy 2000: 254) que ordena la experiencialidad humana de acuerdo a las circunstancias del ciclo de vida. Provee las necesarias relaciones espaciales, temporales y causales de episodios para un espacio de actuación en la narración que fortalece las relaciones vitales en una integración conceptual⁵⁶. Construye puntos de referencia, tanto naturales como culturales, para los individuos en una sociedad. Así relaciona el evento cultural del bautizo al hecho del nacimiento como parte del ciclo natural de la historia de vida, o relaciona la entrega de un diploma a la realización exitosa de un curso y con ello al sistema de educación en una sociedad. También podríamos decir que se generan locaciones más fijas en un proceso vital. Las locaciones de codificación cultural como la graduación, el matrimonio o el entierro. Sobre estas narraciones de la historia de vida se construye una parte importante de la significación culturalmente codificada.

En este sentido, la historia de vida es una estructura *tipo* de segundo orden que provee las necesarias relaciones conceptuales para episodios *tipo* de primer orden vinculados al eventos del ciclo de vida (Fauconnier/Turner 2000: 288). Es un modelo muy básico de la estructura mental y culturalmente codificado que abarca múltiples modelos mentales idealizados de episodios singulares, que a su vez, se componen de sub-tipos de modelos mentales idealizados de personas, objetos y conceptos.

Así la historia de vida incluye un modelo de “muerte” como episodio singular que incluye modelos del “tipo de muerte”, si alguien muere de joven o de viejo, o si muere de causas naturales como enfermedades o en un accidente. El tipo abarca otros tantos modelos de “personas relevantes” (el muerto, su familia), objetos involucrados (el auto en el que se accidentó) o conceptos (morir de cáncer), así como rituales (el entierro).

La complejidad es extraordinaria, y uno se pregunta cómo puede ser realizada la tarea de almacenar tanta información conceptual para poder entender y evaluar cada nuevo

⁵⁶ Cfr. Fauconnier/Turner 2002: 287ff.

evento, mapear la complejidad de la información entrante con lo almacenado, para finalmente entender un episodio.

Todo ello es posible porque la información no se almacena aisladamente, sino se encuentra cognitivamente en narraciones, en historias prototípicas que nos proveen con los necesarios fragmentos de significación, familiares y reconocibles, para poder abarcar la complejidad de un evento como la “muerte” como parte de la historia (del ciclo) de la vida. Es una red de significación que reduce la complejidad de elementos singulares.

El modelo de historia de vida en una comunidad de práctica nos proporciona con una memoria colectiva de narraciones relevantes y recurrentes que proveen el anclaje mental profundo necesario para marcos conceptuales desplegados en una superficie discursiva⁵⁷. Las narraciones relevantes socioculturalmente codificadas las consideramos como conceptualmente arquetípicas (Langacker 2004). Son conceptualizaciones de episodios ritualizados prototípicos, generales y abstractos. Las narraciones arquetípicas tienen una gran estabilidad conceptual por su vinculación a episodios culturalmente codificados de la historia de vida.

La memoria proposicional almacena entonces narraciones arquetípicas con modelos idealizados de la historia de vida y cada nueva narración actualiza la narración almacenada, en cuyo centro se encuentra un *mito* (Barthes 1957) de mayor estabilidad conceptual. En ningún momento, la historia de la vida, como la entendemos aquí, es la historia de un personaje real o ficticio⁵⁸, sino es una estructura abstracta del conocimiento que provee un anclaje, tipo estructura más amplia, para los episodios narrativos de un espacio de actuación.

Pero inclusive una memoria biológica proposicional tan poderosa tiene sus límites en cuanto a la capacidad de conceptualización y todavía no es una herramienta sociocultural de construcción de significación de máxima potencia.

⁵⁷ Esta idea nos lleva a pensar que probablemente ahí radica la dificultad de entender otras culturas, por no poseer la memoria compleja de narraciones constitutivas que interpretan eventos complejos recurrentes.

⁵⁸ Pero esta estructura abstracta tiene un marco genérico de actuación (el arquetipo conceptual) que instancia los contenidos del modelo.

1.5 La cultura teórica

Analicemos el siguiente ejemplo que narra un episodio de la serie televisiva *Raíces* (*Roots*)⁵⁹:

- (3) Alex Haley llega, después de muchas averiguaciones, al pueblo Juffure en Gambia del cual su antepasado Kunta Kinte fue secuestrado y esclavizado. Una vez en el pueblo desea averiguar sobre la genealogía de sus antepasados y es llevado con un anciano que funge como *memoria* del pueblo, de sus eventos destacados y de las familias que ahí habitaron a lo largo de los siglos. El anciano le narra a Haley en una secuencia ininterrumpida más de veinte generaciones desde el inicio del asentamiento hasta nuestros días. Su narración se estructura de la siguiente manera: “entonces vivió Kizzy que tuvo dos hijos, Maleb y Kan. Estos dos hijos tuvieron descendencia. Fueron dos hijos cada quien llamados.....”. Y así sigue la narración durante horas hasta que finalmente menciona el nombre del antepasado buscado: “... y tuvieron un hijo llamado Kunta Kinte”.

Leyendo el ejemplo (3) es obvio que un registro civil escrito de nacimientos y decesos con datos precisos hubiera sido de mayor eficiencia para un acceso puntual o aleatorio que la memoria biológica del anciano, cuya narración depende de las relaciones de parentesco lineares y secuenciados para no perderse.

El ejemplo en (3) nos introduce al planteamiento de la siguiente etapa evolutiva: la *cultura teórica* o el desarrollo de memorias externas tecnológicas y modalidades paradigmáticas que se acoplan a la narrativa y su memoria biológica proposicional⁶⁰.

La cultura teórica genera modelos mentales no basados en la percepción o el discurso, sino en el medio. El medio, al igual que anteriormente la percepción y el discurso, impone modelos y marcos conceptuales culturalmente codificados⁶¹. Las memorias externas son

⁵⁹ *Roots* (1977), dirigida por Marvin Chomsky para el canal ABC. La serie se basa en la novela de Alex Haley (1976) *Roots: the saga of an American family*, New York: Doubleday. Narra la historia de la familia de Alex Haley, de origen afroamericano, desde su esclavitud hasta su liberación. El fragmento aquí presentado es una narración en adaptación de la autora.

⁶⁰ Las memorias externas complementan las memorias biológicas que se rigen por parámetros más generales. Cognitivamente disponemos de un sistema de estimación que permite únicamente la expresión de números pequeños, al estilo de “uno”, “dos” y para números grandes “muchos”. Un sistema de razonamiento numérico más elaborado depende del desarrollo de una cultura más elaborada con medios externos para su representación y su enseñanza. Por eso, el anciano necesitaba apoyarse en secuencias rígidas vinculados a la genealogía para poder proveer la información deseada. Cfr. en este contexto el ejemplo del sistema análogo de estimación matemática y el desarrollo de palabras para cifras y un sistema de razonamiento numérico citado en Pinker (2007: 138).

⁶¹ Si alguien no ha visto nunca la tele, probablemente tendrá dificultades con las normas visuales establecidos en ella. No distinguirá que una secuencia de cortes y contracortes signifique la reproducción de un diálogo y probablemente tendrá dificultades en entender disociaciones espaciotemporales o se extrañará sobre una música incidental que acompaña una escena. Ser analfabeta significa no tener acceso al conocimiento formalmente expresado en un libro. Lo mismo sucede si tengo la facultad de leer, pero desconozco el discurso

paradigmáticas porque necesariamente requieren de un proceso formativo para acceder a ellas, al contrario de la narrativa que nos es común a todos los seres humanos. En la cultura teórica tenemos el desarrollo de construcciones visuosimbólicas que resuelven el problema de los límites de una memoria biológica, con la creación de poderosas memorias tecnológicas colectivas que albergan, potencian, amplían y reorganizan la gran cantidad de conocimiento creado en la cultura mítica para accesos puntuales, repetitivos o aleatorios y selectivos.

1.5.1 Construcciones visuosimbólicas: representaciones multimediales y multimodales

Las memorias externas dependen obviamente del grado de desarrollo visuosimbólico tecnológico de una cultura, de sus preferencias culturales por determinados medios simbólicos y de las codificaciones que de ahí deriven. En la etapa evolutiva del *homo sapiens* distinguimos por ejemplo las pinturas rupestres. Posteriores desarrollos elaboran nuevas y más variadas memorias externas generando primeras escrituras, la música barroca, la arquitectura *Bauhaus* o el *i-pod* y el internet, para mencionar a algunos. Todas son memorias externas que generan nuevos modelos mentales dependientes del medio que los soporta. Aunque la construcción conceptual visuosimbólica depende de las preferencias de la codificación cultural determinada por una memoria externa, dentro de ésta, todas las culturas prefieren siempre a la narrativa sobre el tratado científico para transmitir su experiencialidad. Y esto, cuanto más multimodal, mejor. Tenemos una preferencia para la combinación de lo verbal con un sonido, un gusto, y la sensación de ver una narración. Hay una preferencia por la combinación de la memoria episódica con la representación mimética, dominado por el controlador lingüístico en forma narrativa, a lo cual se acopla una representación de lo visuosimbólico.

científico físico alrededor de las cuestiones de mecánica cuántica porque no tendré acceso a esta memoria externa.

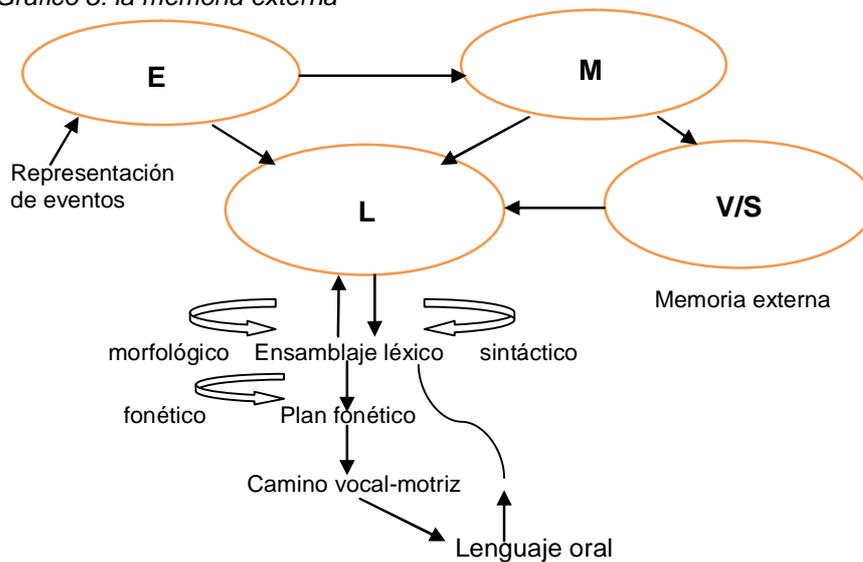
1.5.2 Las memorias externas

Las justas, el teatro, las novelas de caballeros, los folletos, las pinturas, los cuentos a la *Grimm*, el cine *Hollywood* hasta la televisión (para mencionar solamente a algunas memorias externas a lo largo de la historia humana reciente) las memorias externas transmiten y actualizan constantemente el mito, sus actores, sus motivos e intencionalidades. Turner (1996: 14) lo formula de esta manera:

physics offers a representation of the world that leaves out agency, motive and intentionality and a range of structure that is part of the conceptual equipment of everyone, including physicists. [...] Where physics offers an impenetrable but accurate description in the form of a wave equation, story offers Einstein sitting in a chair.

Y si bien a lo largo del desarrollo de las memorias externas se le ha conferido a la imagen un lugar predominante, afirmamos que el controlador lingüístico con su modalidad narrativa, que permite la categorización de objetos, de eventos, de actores y roles, sigue siendo la guía principal de los procesos de construcción e integración de significación en las memorias biológicas y en las externas, tecnológicas. Estas reflexiones nos permiten ahora ampliar nuestro gráfico de la siguiente manera:

Gráfico 5: la memoria externa



En esta representación gráfica hemos agregado una memoria visuosimbólica (VS) en conexión o interfase con un almacenamiento externo (memoria externa). Esta memoria visuosimbólica (VS) depende de la información episódica (E) y mimética (M), pero está

igualmente encapsulado y gobernado por el controlador lingüístico (L). Esto lleva a dos conclusiones iniciales. En primer lugar que las memorias externas (sean libros o la televisión) y sus representaciones visuosimbólicas no constituyen algo separado del proceso cognitivo biológico, sino se integran a él, ampliando las posibilidades representacionales de las memorias individuales. Por el otro lado, e independientemente de la fuerza representativa de estas memorias externas, siguen dependiendo del controlador lingüístico para su aporte a la construcción del mundo.

De esta manera obtenemos ahora no solamente un modelo para las construcciones individuales del mundo, sino un poderoso aparato para la construcción colectiva del mundo, una posibilidad para la cognición social.

1.5.2.1 El modelo mental mediático: la televisión

La información y el intercambio de conocimiento mediante lo almacenado en una memoria externa son un principio de la práctica y el aprendizaje social de las sociedades modernas. Acompañar el desayuno con la lectura del periódico matutino, estudiar matemáticas con un libro escolar, escuchar el programa de radio favorito mientras nos desplazamos en el coche o relajarnos con un programa de televisión en la noche se ha convertido en una parte firmemente establecida en nuestras sociedades de conocimiento. La información “ya no es un bien privilegiado de unos pocos, sino un bien económico, intercambiable y reproducible” (McLuhan 1994: 76).

Siendo las memorias externas tan relevantes en nuestra vida diaria, parece natural querer indagar sobre los procesos de construcción de significación que se dan mediante ellos. Para describir estos procesos de la interacción entre medios y sociedad de poco o nada nos sirve concebir a los medios como “herramientas” (ya sean manipuladoras o emancipadoras), sino necesitamos verlos como memorias externas regidos por procesos cognitivos-discursivos que ponen de manifiesto a los actores como conceptualizadores en el proceso de la comunicación (cfr. Pflieger 2006).

De la variedad de las memorias externas disponibles nos centramos en el modelo de la memoria externa de la televisión. Es uno de los espacios culturales de mayor relevancia para la construcción de significación social, no solamente en el ámbito mexicano, sino en todo el mundo. La televisión, según Martín-Barbero (2000: 69) es “el medio que hoy expresa en lo más amplio el *sensorium* [cursivas del autor] colectivo en sus diferentes formas tecnológicas y etapas de desarrollo”. La televisión en Latinoamérica tomó el lugar del cine en el que se configuraba antaño una imagen de lo nacional⁶² para conformar

el escenario de una cultura popular urbana que se expresó en nuevas demandas sociales y políticas, y en unos heterogéneos modos de vida (ibid., p. 64).

En la televisión se representa, almacena, media y actualiza una cultura popular como un repository of ancient and contemporary mythic and folkloric images and narratives, personalities and icons and archetypes (Jane Caputi 2004:4).

y en un espacio narrativo de “oralidad secundaria” (cfr. Ong 1982) *par excellence*. En el contexto latinoamericano existe una amplia tradición de, para hablar con Fludernik, re-naturalizar marcos narrativos de géneros escritos a formatos orales; así podemos destacar cómo los folletines de los periódicos franceses fueron transformados en radioteatros, o fueron leídos en voz alta a trabajadores en fábricas de tabaco en Cuba (cfr. Martín-Barbero 2000).

La televisión agrega una nueva dimensión a la re-naturalización de marcos narrativos reorganizando la esfera pública y el espacio privado. Martín-Barbero señala que “hace cien años lo público estaba en la calle y en las plazas, y la casa simbolizaba lo privado” (2000: 70), pero hoy el quedarse en casa y ver la televisión no significa estar fuera de lo público. La televisión media narrativamente una experiencialidad *voyeur*, el cruce de lo íntimo y lo público, borrando las fronteras entre ambos. En la televisión se permite tanto la construcción de los acontecimientos públicos como una participación en los cambios sociales en una proyección cultural vital.

La televisión abre un espacio predilecto a la narrativa y al ritual, es decir, a la creación y actualización de mitos explotando todas las posibilidades de instanciación de una cultura

⁶² Carlos Monsiváis anota al respecto que la gente iba al cine, no por la diversión, sino para “aprender a ser mexicano” (citado en Martín-Barbero, 2000: 65).

popular; o sea, de todo lo que la gente encuentre de interés, lo que afecte su vida pública y privada y que se vincule por ende a fragmentos de una historia humana más amplia.

Los discursos en la televisión producen constantemente fragmentos constitutivos de mitos ya que conservan la transmisión del conocimiento popular en narrativas orales. Hay un diálogo entre lo interno y lo externo a través de formas simbólicas “en una interacción continua” (Cfr. Campell 1972: 24).

Las narraciones retomadas en la televisión pueden hacer un aporte para que los individuos de una comunidad de práctica se hagan una imagen propia de si mismos y de su realidad social⁶³. La “cultura medial”, para decirlo en palabras de Benjamin, es una expresión de un *sensorium* colectivo emocional⁶⁴ de una sociedad. Y Fiske (1996) demuestra como los medios no solamente son espacios de visibilidad para conflictos sociales, generados por líneas divisorias sociales de etnicidad, poder y sexualidad, sino también que los medios apoyan en estos conflictos tanto a los intereses vigentes, como a discursos políticos progresivos.

La televisión es una memoria externa de central interés para entender la conceptualización de la experiencialidad porque continuamente genera y actualiza las narraciones arquetípicas, los mitos. “No hay sociedad sin mitos” afirma Erreguerena (2002: 13) y agrega que los medios funcionan como actualizadores de los mitos que “están en constante cambio mediante la imaginación creadora de los sujetos que conforman cada una de las instituciones que producen los discursos simbólicos” (2002: 13).

Resulta preciso desprenderse de las fórmulas descriptivas del discurso en los medios de comunicación clasificándolos a nivel del discurso cómo géneros con “obligación

⁶³ En este contexto cabe mencionar el concepto de Castoriadis del “imaginario social” (cfr. Castoriadis, C. (1993) *El mundo fragmentado*, Uruguay: Altamira y Nordan). Dentro de este concepto de construcción del imaginario social podemos definir el mito como “la forma por medio de la cual la sociedad interrelaciona diversas formas de significación del mundo y su vida en él” (Erreguerena 2002: 89).

⁶⁴ Cfr. Walter Benjamin (1967), *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Sur. También en: Jesús Martín-Barbero (2000).

informativa”⁶⁵. Resulta más fructífero un acercamiento semántico-cognitivo que va más allá de la superficie discursiva y precipitados postulados de manipulación o emancipación en los medios porque los mecanismos de construcción de significación entre sociedad y medios están en “flujo permanente” (Briggs 2002: 25).

La televisión es un modelo mental de una memoria externa culturalmente codificada y dentro de ella, el evento narrado es siempre una construcción de las hipótesis de realidad de un conceptualizador, ya sea el productor o periodista⁶⁶ basado en modelos mentales y marcos conceptuales míticos y culturalmente codificados en una comunidad de práctica. Es esencial reconocer el *discurso* como el principio del proceso de significación y de la circulación de significados, y, el *discurso cultural* como aquellas materializaciones y relaciones sociales con modelos mentales determinados que generan guiones históricamente desarrollados, en una permanente interdiscursividad. Los discursos culturales no son códigos fijos sino procesos flexibles. Son un tejido complejo multimodal que se construye socio-cognitivamente. Afirmamos con Kress/van Leeuwen que “discourses are socially constructed knowledge of some aspects of reality” (2001: 24) manifestando que no hay límite al discurso social, a la semiósis social. Si hay relaciones y principios cognitivos subyacentes limitantes para la interpretación del discurso.

En este punto estamos en condiciones de resumir la primera parte de nuestro marco teórico. Hemos establecido la narrativa como una modalidad de la cognitividad

⁶⁵ Criticamos especialmente estudios del discurso mediático de corte estructuralista como el trabajo de Verón (1981). Verón trata de reconstruir cómo los medios reportan el acontecimiento teniendo como punto de partida ideológico un reclamo explícito de fidedignidad con la cadena de sucesos. Dicho de otra manera, con la *obligación* de los medios de *informar* sosteniendo que “la opinión espera del discurso informativo que la mantenga al día sobre lo que ocurre en el mundo”, (1981: 194). Pero las cosas que suceden en el mundo no son de naturaleza informativa. Son evaluativos, llenos de carga emocional, son parciales y guiados por interpretaciones individuales. Están interconectados en una historia grande, a historias de vida y a mitos. Verón se decepciona al comprobar que los medios no informan de manera neutral [sic!] y concluye, en un despliegue neo-Marxista que necesitamos cambios en el discurso informativo ya que este “determina lo esencial nuestras decisiones y luchas cotidianas, vemos lo que está en juego es lisa y llanamente el porvenir de nuestras sociedades” (1981: 195-196).

⁶⁶ Winfried Schulz (1976: 30) acierta ya hace tiempo, cuando dice: „Nachrichtenfaktoren [sind] nicht Merkmale von Ereignissen, sondern „journalistische Hypothesen von Realität“. Das bedeutet, dass nicht die Merkmale eines Ereignisses darüber entscheiden, was in den Medien publiziert wird (passiver Redakteur), sondern dass der Journalist bzw. Redakteur einem Ereignis gewisse publikationswürdige Eigenschaften zuschreibt, ihnen so aktiv durch seine Auswahl einen Nachrichtenwert gibt“. *Factores noticieros no son características de un acontecimiento, sino “hipótesis periodísticas de la realidad”. Esto implica que una nota no se define por las características del acontecimiento, sino por los elementos que escoge el periodista como dignos de ser publicados, de tal suerte que su selección activa les confiere valor de noticia* [Traducción de la autora].

resultante de diferentes etapas de un proceso de enculturación⁶⁷. La narrativa es el resultado de un proceso cognitivo, sociocultural y hereda estructuras de conocimiento en forma de modelos y marcos de la cultura episódica-mimética, de la cultura mítica y de la cultura teórica.

Estos modelos básicos de la estructura mental profunda adquieren una relativa estabilidad conceptual por ser transmitidos de generación en generación en narraciones arquetípicas recurrentes, hasta inscribirlos en una memoria colectiva. Sobre estas narraciones relevantes se construye la significación. De acuerdo con estudios lingüísticos precedentes (Barthes 1957) definimos las narraciones arquetípicas recurrentes de los modelos de la estructura mental profunda como mitos.

Estos marcos y modelos de la estructura mental profunda proveen el anclaje conceptual necesario para los marcos de la superficie discursiva. O cómo lo expresa Lakoff⁶⁸:

without deep frames there is nothing for the surface frames to hang onto.

Esta orientación ontológica nos permitirá ahora ver con mayor detalle a los modelos mentales de la estructura mental profunda entre los que la narrativa natural opera como un proceso de cognitivización.

⁶⁷ La narrativa juega un papel importante en el desarrollo cognitivo porque detona procesos que modelan el cerebro. Lo que en cognición se conoce como „experience dependent plasticity“. Estos procesos son socioculturales, en palabras de Gerald Hüther: „Wir sind nun einmal sozial organisierte Wesen, und genau so ist unser Gehirn beschaffen: nicht als Organ zum Denken, sondern als Organ, um mit anderen in Verbindung zu treten. Das Gehirn ist ein soziales Instrument“, en: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 29 de enero 1999, Nr. 4/1999, versión electrónica en: [www. http://www.sonntagsblatt.de/artikel/1999/4/4-s5.htm](http://www.sonntagsblatt.de/artikel/1999/4/4-s5.htm) (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008). *Somos seres de organización social y así está construido nuestro cerebro: no es un órgano para pensar, sino un órgano para entrar en conexión con otros. El cerebro es un instrumento social* [Traducción de la autora].

⁶⁸ Lakoff 2006:26.

2. LA ESTRUCTURA DE LA NARRATIVA

En el capítulo anterior delimitamos los modelos de la estructura mental profunda que construyen un andamiaje constitutivo para la narrativa. De acuerdo a las tres etapas evolutivas y cognitivas supramodales identificamos configuraciones mentales constitutivas como el episodio. El episodio es una estructura supraordinada de primer orden que está englobada en el modelo mental de historia de vida, la estructura supraordinada de segundo orden. Luego tenemos los modelos de tercer orden como la televisión. En este capítulo se propone indagar más sobre estas estructuras mentales en relación al proceso de la cognitivización narrativa.

Ya mencionamos que la facultad de entender las complejidades del mundo radica en que no las almacenamos aisladamente. Conceptualizamos el mundo en narraciones constitutivas y generamos constantemente nuevas narraciones para interpretar nuestra interacción y experiencialidad con el entorno.

Este proceso puede ser abordado desde ángulos diferentes. La propuesta de nuestro modelo de la narrativa se sitúa epistemológicamente en el paradigma de una “*explanation based theory*” (Herman 2003: 10), es decir, de una teoría interesada en las bases cognitivas del funcionamiento de la narrativa como modalidad de la cognición. El acercamiento aquí puede hacerse desde dos vertientes básicas: por un lado, la idea de entender las historias como *proceso cognitivo* (*making sense of stories*, Herman 2003: 12), o cómo se relaciona la modalidad cognitiva narrativa con la construcción de significación social. Por otro lado, se puede adoptar un acercamiento al estudio de narrativa como un *instrumento* para aumentar las habilidades cognitivas (*stories as sense making*, Herman 2003: 13), que adquiere su relevancia por ejemplo en contextos socio-psicológicos, como sesiones de terapia, o en el contexto de aprendizaje-enseñanza escolar-universitario, por ejemplo en la organización del aprendizaje de esquemas (inter-) culturales⁶⁹, o incluso para estudios sociolingüísticos sobre discurso e identidad en inmigrantes⁷⁰.

⁶⁹ Cfr. Pflieger “Diseño de un material para un módulo de interculturalidad para alumnos avanzados de alemán como lengua extranjera” (material no publicado), *proyecto de investigación DOAC 30310*, CELE/UNAM. Este material para la enseñanza de interculturalidad en las clases de lengua de alemán para extranjeros se basa

Desde la perspectiva explicadora entendemos la diferencia entre lo narrativo y lo no-narrativo como la relación e integración de marcos conceptuales sobre principios y parámetros dentro de diferentes modelos mentales en los que el interlocutor se basa para procesar e inferir un discurso con las pistas explícitas e implícitas que éste presenta (*cues*)⁷¹. En el entendido del acercamiento “explanation based” se retoman ahora las etapas supramodales de la evolución cognitiva y se elaboran más algunos aspectos de los modelos mentales ahí identificados.

En primer lugar regresamos con mayor detalle a la etapa episódica-mimética para entender mejor la configuración interna del episodio. Para ello ampliamos la noción de un marco de ACCIÓN del episodio, una estructura del nivel básico.

2.1 Los modelos y marcos episódicos-miméticos

Los modelos mentales que surgen en la etapa episódica-mimética dependen, en primer lugar, de la percepción de eventos y de la observación de patrones físicos de espacio, tiempo y causa, así como de una inicial representación intencional de éstos a través de instanciaciones miméticas repetitivas en forma de ritual.

Con ello se obtiene una configuración de esquema de un episodio singular, de acuerdo a principios cognitivos más universales y en analogía a parámetros físicos (p.e. dimensión, distancia, extensión). Toda experiencialidad cognitivizada en la narrativa presenta en mayor o menor medida esta configuración esquemática básica. Podríamos describirla como el fondo espaciotemporal sobre la cual se construye un primer ordenamiento de la estructura ideacional proposicional.

Una acción es el sustrato de un episodio repetitivo o ritualizado con marcadores de espacio y tiempo con categorizaciones de actores, objetos, desplazamientos,

en la narrativa como una modalidad de la cognición con la finalidad de fomentar la adquisición de patrones para la interpretación cultural.

⁷⁰ Cfr. Anna de Fina (2003) *Identity in Narrative: A study of immigrant discourse*. London: John Benjamins.

⁷¹ El término “cue” es un término establecido sobre todo en la literatura sobre estrategias de lecto-escritura, cfr. Perfetti, C. A., Goldman, S. R. & Hogaboam, T. W. (1979) “Reading skill and the identification of words in discourse context”, en: *Memory & Cognition*, 7 (4), 273-282. En lo sucesivo usaremos los términos de “cue” y “pista” de una manera más o menos intercambiable.

movimientos y secuencias. Conceptualizar una acción, conferirle un marco repetitivo y codificado es sumamente funcional, porque reduce el esfuerzo mnemónico de tener que recordar detalles de un evento. Basta con activar el marco para tener un despliegue de actores, objetos y relaciones espaciotemporales y causales. No importa que el evento sea altamente institucionalizado como “un bautizo”, o cotidiano como “tomar un transporte público para desplazarse del trabajo a la casa”, los marcos de ACCIÓN involucrados en estos eventos y almacenados en la memoria episódica-mimética permiten un rápido acceso, proyectándolas sobre el evento. No necesitamos establecer continuamente nuevas referencias.

Los marcos de acción son experienciales, de carácter *folk* (cfr. II. 3.3.1) y culturalmente codificados. Si no vivo en una comunidad de religión cristiana-católica probablemente desconozco las acciones subyacentes a un bautizo, lo cual probablemente impedirá en gran medida la comprensión del ritual o, en consecuencia, favorecerá una proyección de marcos familiares culturalmente conocidos al evento⁷². Pero también se puede pertenecer a una comunidad católica y tener algo así como una representación muy abstracta de lo que significa un bautizo, pero si no se ha vivido el ritual en toda su secuencia, difícilmente se podrá mencionar todos los marcos accionales que intervienen en él.

De ahí deriva un importante principio para la categorización de los marcos de ACCIÓN: su prototipicidad. Puede que una persona haya estado en cinco bautizos diferentes en el último año. No será necesario almacenar todas las acciones involucradas en los cinco eventos, si no basta tener una especie de síntesis que provee un *modelo mental idealizado* (MCI)⁷³ de los marcos de ACCIÓN del evento. Se podría decir, que la persona almacena en su memoria episódica un prototipo del bautizo con un número limitado de criterios que obedecen a una categorización *folk*. Se configura un esquema abstracto generalizado del evento que sirve para reconocer eventos futuros similares. Taylor (1995: 70) sostiene que “[...] prototype effects are a consequence of recognition

⁷² Un punto esencial que se discute en Geertz (2005). La falta de experiencialidad con rituales en culturas foráneas lleva a interpretaciones “erróneas” debido a la sobreposición de marcos accionales familiares.

⁷³ Cfr. Langacker 1987.

procedures”. Y sigue más adelante: “language users [can] extract from diverse members of a category an abstract representation of what members have in common” (Idem: 71).

2.1.1 El principio de prototipicidad

Afirmamos que la narrativa tiene, por tanto, una tendencia hacia la prototipicidad⁷⁴ en su estructura ideacional. Este principio está relacionado a fenómenos físicos porque toda escala de valores tiende un valor más neutro, más céntrico, y la narrativa imprime la prototipicidad sobre todo a modelos mentales idealizados de narraciones en un discurso. El efecto de la prototipicidad en la narrativa es el resultado directo de la experiencialidad y del conocimiento que confieren significados culturalmente codificados a un evento y sus marcos de ACCIÓN-NARRACIÓN en la que rasgos de mayor frecuencia y recurrencia conforman una representación abstracta en forma de categoría.

Veamos el ejemplo del evento de “violación”. Es una categoría abstracta y poco delimitada que tiene ciertos marcos de ACCIÓN constitutivos y de mayor prototipicidad que otros. Es más factible, de acuerdo a las experiencias del sujeto con su entorno que un marco de ACCIÓN sea “un hombre fuerza a una mujer a tener relaciones sexuales” que “una mujer fuerza a un hombre a tener relaciones sexuales”. El centro de la categoría lo constituye una noción no muy delimitada del “acto sexual forzado” que no responde a “atributos expertos” (Taylor 1995: 72) sino a una acepción *folk* o categorización “natural” cotidiana.

La extraordinaria complejidad que permite la conceptualización narrativa hace necesario, disponer de principios operativos que guíen el proceso hacia una forma referencial básica que sirve de punto y criterio de orientación y a la cual se pueden incorporar datos nuevos y variaciones experienciales de diferente grado. El prototipo actúa como punto de referente cognitivo para los procesos de clasificación de los elementos de nuestra experiencia, minimizando el uso de recursos mentales y esfuerzos energéticos (cfr. Kleiber 1995). El principio de prototipicidad no solamente aplica así a categorías léxicas,

⁷⁴ Prototipicidad es la tendencia primordial de la organización cognitiva de la narrativa. Esto no significa que la narrativización, es decir, la instanciación de la narrativa en determinados formatos no pueda desviarse de este principio de prototipicidad para lograr significados emergentes determinados.

sino también a categorías accionales. Cualquier configuración de la estructura mental profunda exhibe rasgos prototípicos, en un ordenamiento de niveles supraordinados, básicos y subordinados:

categories are structured around protoypical instances and are grounded in the way people normally perceive and interact with the things in their environment⁷⁵.

2.1.2 *Eventos son acciones: el marco de ACCIÓN*

Turner (1996: 26) define los eventos como acciones (“events are actions”). Cualquier evento es muy difícil entenderlo en la totalidad de sus estratos espaciales, temporales, causales y relacionales. Tal complejidad no se puede almacenar en la memoria episódica, con todos sus pormenores y detalles a una escala humana. Simplemente porque rebasaría la capacidad biológica de cualquiera. Lo que se almacena son aquellos rasgos recurrentes o estables, esto es prototípicos. En relación a las categorías heredadas de la etapa episódica-mimética se crea así una estructura espacial, en la que lo prototípico configura un “telón de fondo” que sirve de anclaje cognitivo y que posibilita reconocer todo lo que no es prototípico, sino marcado⁷⁶. Entonces siempre procesamos mediante la narrativa información, conocimientos y experiencias nuevas, incorporando éstas a esquemas abstractos de representación de un evento y actualizando así esquemas ya almacenados. Cada nueva ACCIÓN-NARRACIÓN es marcada y recordada hasta que pasa a formar parte de un esquema almacenado. Es un modo de actividad constante que promueve la progresión y la coherencia del encadenamiento de diferentes elementos hacia narraciones o estructuras cognitivas supraordinadas como el *episodio* o la *historia de vida* actualizando éstas continuamente. Este es la base de un proceso de sociogénesis, de transmisión del saber y de la construcción de conocimiento sociocultural.

En el caso del *nuevo* evento del “asesinato de mujeres de Ciudad Juárez” tenemos una extraordinaria complejidad que se reduce a una escala humana mediante la proyección de marcos de ACCIÓN familiares al evento⁷⁷:

⁷⁵ Taylor (1955:72).

⁷⁶ Este punto se discute con mayor amplitud en el II. 2.3.1. El evento es lo que sobresale de la cotidianidad, la “figura” en términos espaciales. La cotidianidad, lo experiencial telón de fondo. Cada nuevo evento con rasgos no-cotidianos actualiza la acción-narración de fondo, II.2.3.3 ff.

⁷⁷ Ejemplos tomados de Hernández, Jesús (2005).

Juárez tiene mucha importancia, además del aspecto laboral del narcotráfico y el consumo de drogas. Desde varios años ahí se lleva a cabo una guerra de cárteles por el control de la plaza, una guerra que deja innumerables muertes y desapariciones, al mismo tiempo de los secuestros y las muertas.

En este ejemplo se reduce la complejidad del evento a un marco de ACCIÓN que podríamos describir cómo “Ciudad Juárez es un lugar de impunidad”. Un marco familiar proyectado al evento del asesinato para incorporarlo a un esuema abstracto de “asesinato”. Así también en este otro ejemplo:

la comisión de tantos delitos demuestra la impotencia e incapacidad de las autoridades judiciales, pues no sólo no se está erradicando, ni siquiera se controla, mucho menos se previene, al contrario, cada año desde 1993 hasta 1998 aumentaba el índice delictivo.

El marco de ACCIÓN es “las autoridades no hacen nada en el caso de los asesinatos”. Ofrece un actor (“las autoridades judiciales”) y una acción familiar (“autoridad no controla el crimen”). Se proyectan acciones familiares a eventos complejos, y no solamente metafóricamente.

Podemos fijar para el marco de ACCIÓN que el estrato del tiempo cumple con la función de dar una dirección a la proyección e integración de marcos conceptuales en el procesamiento de actividades, situaciones o circunstancias en correlación con el movimiento físico del tiempo del mundo. Puede haber acciones con un comienzo claro y un final definido, puede haber acciones continuas o partidas. Las acciones pueden ser espontáneas, interrumpidas, retomadas, pulsantes o de traslape. Esto genera paralelismos, discontinuidades o extensiones de tiempo de la relación del mundo de la narración con el mundo físico espaciotemporal con la finalidad de la progresión de la acción. Para fines de nuestro estudio describimos un esquema prototípico del estrato de tiempo que consiste en la secuenciación lineal del tiempo a escala humana, esto es, pasado, presente y futuro.

El estrato espacial abarca dos principios fundamentales de configuración de volúmenes en el espacio: primero, el de la región o ubicación como expresión de un volumen estático y, segundo, el del camino o colocación como expresión de una dinámica espacial. En el nivel estático, o de ubicación, es relevante desde que posición se observa la acción y que posición tienen los volúmenes en el espacio, concretamente distancia y prominencia. Esto

ofrece punto de referencia fijo para el desplazamiento de objetos en la dinámica espacial y coadyuva a la coherencia y la progresión de la narración.

Un evento complejo tiene una estructura accional de fondo que puede ser abstraída en marcos de ACCIÓN para ser proyectada a cualquier evento nuevo. La reducción de eventos a marcos familiares se obtiene mediante parámetros cognitivos de *simplificar*, *generalizar* y *acumular*.

2.1.2.1 El parámetro de *simplificar*

El parámetro de simplificar reduce la complejidad del evento a una acción espaciotemporal familiar. Se logra así un punto de locación o de fijación dentro del evento complejo. Vamos a contemplar la operación de este parámetro para del estrato causal del marco conceptual de “muerte”.

El paquete conceptual de “muerte” es uno de los esquemas relevantes del ciclo de vida, dentro del modelo de la historia de vida. Es una estructura supraordinada que consta de múltiples estructuras conceptuales *tipo*, cómo el velorio, el entierro, la sepultura, la muerte natural o la muerte por asesinato. Los valores culturales de cada marco conceptual tipo son cruciales: no es lo mismo “morir de viejo” que “morir en un accidente” o “morir asesinado”. Esto influye en que cada marco conceptual tenga su propio estrato de causa-efecto con implicaciones importantes para la evaluación del evento. Este estrato se desplaza sobre una escala de prototipicidad de “causas naturales” a causas infligidas”, siendo el marco de la “muerte violenta infligida de un ser humano a otro” el que más interés narrativo evoca por ser el menos natural dentro de todos los marcos conceptuales posibles de “muerte”.

La complejidad de la muerte natural se reduce mediante la proyección del estrato de causa sobre la secuencia espaciotemporal de la historia de vida como una historia espacial, porque implica un desplazamiento de “presencia física” a “ausencia física”; Se instancia lingüísticamente con frases como “alguien se va para siempre”, “se nos fue”, “se

pasó a una mejor vida” y otros similares. El esquema espacial accional de “partir” es más cercano y familiar y se proyecta al evento complejo de la muerte.

Pero para comprender lo *no-comprensible*, esto es, que un ser humano mate a otro ser humano necesitamos una mayor simplificación de la complejidad del evento a nivel de las fuerzas involucradas que causaron la muerte, vinculándolos a marcos conceptuales arquetípicos del autor del asesinato, como alguien instanciando el “mal” o el “malo”. Esta vinculación del actor con un marco culturalmente codificado de una estructura mental profunda permite un cierre narrativo (“narrative closure”) para entender el horror de un humano quitándole la vida a otro humano:

the role of narrative meaning construction becomes especially clear following anomalous or otherwise disturbing events [...] Any such unexpected event is, for normal people, relatively indigestible until it is processed by talk into palatable form. Following such disturbing events, people tell and retell the story until the events are gradually domesticated into one or more coherent and shared narratives that circulate among the community⁷⁸.

La ritualización del evento es otra forma de la simplificación enmarcándolo en acciones repetitivas que se almacenan como *chunks* en la memoria para un acceso más rápido. El evento complejo de la muerte incluye muchos rasgos, desde las causas de la muerte hasta los procesos que el evento produce a nivel familiar, social y cultural e incluso metafísico. La proyección de un ritual permite reducir la complejidad y agrupar muchos rasgos en acciones recurrentes y culturalmente codificadas dentro de marcos como el “velorio” o el “entierro”. Se evoca todo el marco conceptual mediante la mención del ritual.

Podemos fijar que el principio de *simplificar* opera en dos momentos: por un lado simplifica el estrato de causa mediante la proyección de ésta sobre una secuencia espaciotemporal de una estructura conceptual supraordinada. Por otro lado, el principio de *simplificar* agrupa acciones en rituales para permitir un punto de acceso mnemónico más corto, en el que basta la evocación *parte-todo* del ritual para evocar el marco conceptual de la estructura supraordinada, omitiendo detalles accionales o rasgos conceptuales de actores.

⁷⁸ Shore 1996: 58, citado en Herman 2003: 179.

2.1.2.2 El parámetro de *generalizar*

El parámetro de *generalizar* cumple funciones similares al parámetro de *simplificar*. Dimensiona un evento en acciones generalizadas, no específicas y con ello más prototípicas para llegar rápidamente a un sustrato que representa el evento en una escala humana. La generalización no es científica sino heurística basada en la experiencialidad. De esta manera, podemos tener instanciaciones cómo “si te juntas con gente así, tarde o temprano, estarás en problemas” o “va a llover porque está bochornoso”. A los enunciados los precede un rico acervo de la experiencialidad que filtra rasgos comunes de múltiples vivencias y los generaliza hacia “reglas”. Frecuentemente las instanciaciones fosilizan este acervo de conocimiento popular en dichos cómo “cría cuervos y te sacarán los ojos”, o frases hechas cómo “el lenguaje es una maravilla” o similares.

La generalización se basa en procesos de *blending* donde se integran diferentes espacios mentales para crear algo así cómo una especie de “regla de tres” (modelo *folk* de causa) para fenómenos de causa y efecto en eventos complejos. La finalidad es obtener marcos conceptuales colectivos sobre causas recurrentes que pueden ser transmitidos de generación en generación. Evocan instantáneamente relaciones complejas de causa-efecto para una comunicación inmediata e eficiente sobre un evento sin tener que recurrir a extenderse a los pormenores. La relación causa-efecto de una acción se aprende y se transmite por experiencia propia o ajena y puede ser generalizada, por analogía de rasgos comunes, desde lo particular a lo general. Se establecen así marcos comunes inmediatos prototípicos que no requieren de la re-elaboración continua de marcos de referencia para no obstaculizar innecesariamente el flujo de la comunicación.

En la narrativa el parámetro de *generalizar* se traduce a narraciones tipificadas de historias de vida de los cuales se puede extrapolar hacia nuevas experiencias.

2.1.2.3 El parámetro de *acumular*

Cuando el estrato causal presenta una cierta complejidad, ya sea porque hay múltiples causas para un efecto, o viceversa, muchos efectos para una causa, es útil simplificar y generalizar para reducir la complejidad conceptual pero también se requiere de la acumulación de rasgos recurrentes. A lo largo de una narración hay que repetir una y otra

vez los rasgos constitutivos de un actor o de una acción para lograr su tipificación y fijar un determinado estrato de causa.

Este fenómeno se puede observar en el ámbito cotidiano en narraciones recurrentes que se formulan una y otra vez con la finalidad de generar identidad y con ello, fortalecer las relaciones vitales del grupo. El parámetro de *acumular* depende de un principio de enculturación de las acciones, de las experiencias, de las evaluaciones y apreciaciones de un grupo hasta fijar ciertos patrones en una colectividad. Aporta continuamente rasgos de un actor o de una acción determinada y cumple funciones vitales de aprendizaje social para crear marcos conceptuales tipificados que establecen una base conceptual compartida que puede ser activada sin mayor esfuerzo mental.

2.2 Los modelos y marcos míticos

Es en la etapa mítica en la que se despliega toda la fuerza conceptual de la narrativa como una modalidad de la cognición. El marco de ACCIÓN adquiere su estructura conceptual proposicional necesaria para enmarcar eventos complejos en modelos de episodios e historias de vida a una escala humana. Hemos afirmado con anterioridad que “eventos son acciones” o pequeñas historias espaciotemporales alrededor de un actor. Este actor es central en la conceptualización de la acción y, posteriormente, del evento.

Estudios recientes sobre como sujetos realizan la construcción de significación en discursos narrativos⁷⁹ muestran que la intención no es inferida en pistas de unidades aisladas, sino en la agrupación de informaciones múltiples secuenciadas alrededor de figuras tipificadas. Aquí la narrativa correlaciona con el principio cognitivo de *chunking*⁸⁰. El conceptualizador construye el evento mediante la secuenciación de múltiples pistas que le ofrece el discurso ordenándolos en marcos de ACCIÓN alrededor de actores del mismo. Esto le permite no solamente proyectar acciones sobre eventos, sino también integrar el conjunto de la información con la propia experiencialidad individual, así como una vivencia colectiva cultural.

⁷⁹ Cfr. Litman/ Passonneau 1993.

⁸⁰ George A. Miller (1956), “The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on our Capacity for Processing Information”, en: *The Psychological Review*, 1956, vol. 63, pp. 81-97.

Ilustremos este postulado con el siguiente ejemplo:

(4) *The candle **blew out**. (Se **apagó** la vela)*⁸¹

(5) *Ana entró a la habitación en penumbras. De repente sintió un soplo helado, escuchó un quejido suave y **se apagó** la vela que traía en la mano.*

En el ejemplo de Talmy (4) podemos ver el evento complejo regido por un verbo (“to blow”) y su satélite (“out”). Además hay un actor no mencionado, pero un agente implícito, responsable del estrato causal: un ente apagó la vela. El caso en (5) es diferente. Si bien aquí tenemos la misma construcción semántico-sintáctica, es decir, un ente implícito apagó la vela, tenemos un actor que conecta las diferentes acciones (“entrar a la habitación”, “sentir soplo helado” etc.) hacia una estructura ideacional supraordinada, el *episodio* que, a su vez, es parte-todo de una historia de vida, la de “Ana”.

El ejemplo en (5) es un evento complejo con marcos de ACCIÓN que forman un episodio como parte de una historia de vida. De ahí que tiene una calidad narrativa. El ejemplo en (4) es meramente un enunciado en el que el evento y la acción colapsan en uno. La acción con el actor “Ana” (5) adquiere calidad de fragmento (episodio) de una historia de vida más amplia, que nos motiva en segundo lugar, recurrir a *chunks* accionales almacenados en nuestra memoria episódica que nos permiten hipotetizar sobre el actor no explicitado (“se apagó la vela”). La lectura individual conecta instantáneamente experiencias similares previas, vividas, leídas, vistas o contadas y genera hipótesis sobre el actor más factible o prototípica que pueden ir desde “un fantasma” hasta “el espíritu de un familiar de Ana”, pero definitivamente algo que se relacione en este fragmento con la historia de vida de “Ana” más que una causa física como “el viento”.

Se agrupan las pistas del enunciado de acuerdo al principio del grado de prototipicidad de la narración. Lo nuevo, lo marcado sobresale. Partimos siempre de lo más prototípico, porque requiere de menor esfuerzo mnemónico. En la narrativa esto no significa que lo más prototípico sea una causa física sino probablemente una causa psicológica o sociológica. Se recurre al almacén individual y colectivo cultural de *chunks* narrativos de acciones, actores y episodios narrativos prototípicos sobre los cuales se mapea cualquier

⁸¹ Talmy 2000: 214.

experiencia nueva (5). Las pistas discursivas son detonadores para activar la información almacenada en la memoria episódica⁸².

El episodio es una unidad supraordinada que consta de uno o varios marcos de ACCIÓN tipo. Sus delimitaciones son flexibles. No siempre se puede fijar con exactitud su inicio y su final. Frecuentemente tenemos pistas espaciotemporales de un marco de ACCIÓN que nos indican el comienzo o el final de un episodio, pero no necesariamente tienen que estar explícitos o existentes en una instanciación lingüística, ya que la construcción proposicional espaciotemporal no sigue patrones lineares físicos de estas nociones, sino psicológicas y sociológicas. Puede empezar sin marcación espaciotemporal, como en

- (6) *¿...cómo ve el árbol? Ya está agarrando bien ¿verdad?*
(6a) *Si fue bueno haberle echado el abono. Se ve que le hizo bien.*

El ejemplo en (6) y (6a) conecta con un episodio anterior a este diálogo. Los que interactúan en el episodio no tienen dificultad de recordar el marco de ACCIÓN (“plantar un árbol”) y pueden de esta manera “retomar” la conversación en dónde la dejaron la última vez que hablaron sobre el tema.

En (6) y (6a) vemos también cómo el episodio es secuencial por naturaleza, es decir, se conecta con otros episodios anteriores y posteriores, y, debido a la interdiscursividad natural de la narrativa, es secuencial, aunque no necesariamente dentro de un mismo discurso. Los marcos de ACCIÓN constitutivos fijan una locación que permite un movimiento temporal hacia delante o atrás. La estructura gramatical refleja esta conceptualización utilizando tiempos verbales distintos (“ve”, “fue”).

Los ejemplos en (5) y (6) nos señalan claramente que el episodio es una configuración conceptual mayor formada por marcos de ACCIÓN. A falta de marcadores espaciotemporales precisos es necesario delimitarlos desde su coherencia interna. Esta coherencia conceptual interna la provee el actor. Mientras que en el marco de la ACCIÓN tenemos un verbo como evento nuclear (cfr. Talmy 2000: 214ff), el episodio (o

⁸² Podemos observar al respecto que de la información detallada de una escena fílmica o narrativa se recuerda únicamente quien analiza la información. Narrativa en el contexto cotidiano construye pedazos de información a partir de pistas iniciales con episodios almacenados.

encadenamiento de varios marcos de ACCIÓN) tiene a actor o varios actores secundarios⁸³ satelitales como núcleo.

Toda experiencia está conectada a un actor que la personifica. El actor funge como un espacio genérico para la integración de diferentes acciones dentro de un episodio. El es quien abraza las acciones y los episodios y les confiere valor en un modelo de historia de vida. La experiencialidad se conecta a actores *tipo*. Son categorías mentales abstractas con rasgos conceptuales más estables. Los rasgos conceptuales estables de los actores tipo forman un modelo mental idealizado (MCI) de una persona. Lo que llamamos un arquetipo conceptual (Langacker 2002: 420).

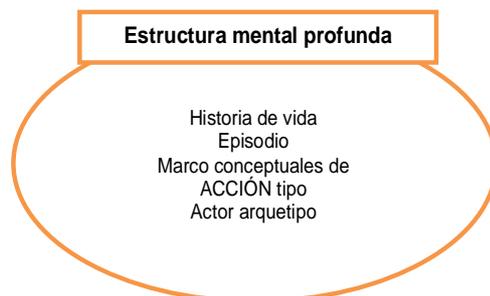
Para la delimitación del episodio narrativo el actor es nuclear, y cualquier cambio de la perspectiva, podíamos hablar de una ruptura de la relación espacial de figura-fondo entre un actor principal y actores secundarios, indica el inicio o el final de un episodio narrativo.

Las disociaciones espaciotemporales que irrumpen el flujo secuencial prototípico de la narrativización alrededor de un actor principal son muy relevantes, porque son puntos en los que se da la construcción de significación. Aquí tenemos un punto para la emergencia del significado dentro de la complejidad de una historia de vida (cfr. *point driven understanding*, Labov 1984).

Resumimos en este punto lo que hemos elaborado hasta este punto, para lo cual nos sirve la siguiente ilustración en 6:

⁸³ Esta separación en papeles semánticos principales (actor) y papeles secundarios (actores secundarios) correlaciona con las categorías más tradicionales de la narratología que divide los personajes de una narración en principales y secundarios.

Gráfico 6: componentes de la estructura mental profunda de la narrativa



El gráfico (6) muestra los componentes de la estructura mental profunda de la narrativa. La representación refleja una jerarquización. La narrativa parte en un nivel subordinado de actores arquetipos. Estos actores son nucleares para los marcos de ACCIÓN tipo que determinan el nivel básico de la organización de la estructura mental profunda. Estas acciones se encadenan hacia estructuras más complejas o supraordinadas de primer orden: los episodios. Estos episodios, a su vez, son parte-todo de una estructura máxima de la organización de la experiencialidad a escala humana, el modelo de historia de vida.

Los marcos de ACCIÓN del nivel básico de la estructura mental profunda tienen calidad narrativa. Esto significa que no son meramente descripciones accionales de eventos. Las estratificaciones de espacio, tiempo, y, a nivel de la etapa mítica, el estrato de causa genera configuraciones relacionales que definimos como marcos de ACCIÓN-NARRACIÓN (“action stories”, Turner 1996: 27 ff.). El marco de ACCIÓN-NARRACIÓN tiene invariablemente un actor causal, en la narrativa generalmente representado por un actor, instanciado como persona o persona metafórica. Así se obtienen narraciones del nivel básico de la estructura mental profunda con rasgos conceptuales arquetípicos para el actor y la acción en estratificaciones tipo de espacio, tiempo y causa. Estas narraciones las llamamos *mitos*.

2.2.1 La acción-narración arquetípica: el mito

El mito es la capacidad de crear historias, o en nuestra acepción, un marco de ACCIÓN-NARRACIÓN arquetípico. La palabra mito proviene del griego *μῦθος* y significa *historia*. Visto así, un mito no solamente es un discurso narrativo socioculturalmente relevante

sobre el que se construye la significación, sino es un modelo mental idealizado (MCI) con una historia arquetipo, con un actor arquetipo y una o más acciones arquetípicas, a partir de las cuales se puede conceptualizar el saber humano sobre la naturaleza, sus reglas físicas, sus actores y las creencias y evaluaciones de sus acciones, y con ello, es coetánea de la humanidad.

Los mitos son acciones-narraciones arquetípicas que ofrecen marcos conceptuales familiares para cualquier persona en una comunidad de práctica determinada. La naturaleza del mito es genérica, simplificada y generalizada. El mito provee un anclaje conceptual para integrar rápidamente cada nueva información, sin la necesidad de ir estableciendo cada vez una nueva escala de perfiles y dominios de referencia. Son fácilmente identificables colectivamente e individualizables experiencialmente. De esta manera, los mitos transmiten o comunican narraciones de significados básicos y colectivos. Estas acciones-narraciones están a nivel básico de la configuración de la estructura mental profunda.

Si vemos ahora nuestro gráfico anterior (6) sobre la estructura mental profunda podemos modificarlo de la siguiente manera:

Gráfico 7: los mitos en la estructura mental profunda



Aquí hemos agregado ahora el mito como un modelo mental idealizado que se configura a partir de un marco conceptual de ACCIÓN tipo con un actor arquetípico. Se encuentra en el nivel básico englobado en las estructuras supraordinadas de episodio e historia de vida.

De acuerdo al principio de la prototipicidad, los mitos son los niveles básicos de categorización en los que se tiene un mayor número de atributos comunes y que resultan más fáciles para ser aprendidos. Nos sirven de punto de referencia cognitiva sobre los que se construye la significación. Pero no solamente son un punto de referencia, sino son un punto de anclaje conceptual para cualquier narración instanciada en un discurso.

Visto así, entendemos al mito como una estructura conceptual narrativa básica que sirve de punto de referencia semántica y anclaje conceptual para los actores y acciones tipo instanciados discursivamente⁸⁴.

2.2.2 El espacio genérico de actuación

Para poder crear un tejido denso de significación que construye una versión de un evento del mundo la narrativa requiere de un espacio genérico que permite integrar en él los diferentes episodios narrados. Esto sucede mediante los personajes de la narración. Ellos tienen un nombre, una identidad y en narrativa audiovisual tienen una cara. Son espacios genéricos que permiten integrar “every conceivable circumstance in which we can sensibly talk about” (Pinker 2007: 286). Son espacios genéricos instanciados en nombres propios que apuntan a algo en el mundo real (ibid.: 287). Los personajes conceptualizan los hechos y permiten integrar fragmentos del modelo de la historia de vida en marcos conceptuales relevantes para la construcción de un evento. En esta investigación se les nombra espacios genéricos de actuación.

Cada instanciación de un personaje está conectada a un actor tipo, que a su vez representa a un actor arquetipo lo cual lleva a la posibilidad de conceptualizar el mundo

⁸⁴ No hay que confundir esta acepción de mito con el mito clásico griego o la mitología griega que se cita frecuentemente en estos contextos. Los mitos ciertamente tienen una codificación cultural. Los mitos griegos no son idénticos a los mitos hindúes o árabes. Pero en la presente investigación no tratamos aquellas narraciones básicas cosmogónicas, sino hablamos del mito como una estructura ACCIÓN-NARRACIÓN de la conceptualización en un nivel más cotidiano. Son estructuras conceptuales narrativas básicas que nos sirven de punto de referencia para anclar acciones y actores de la realidad cotidiana. Por supuesto siempre hay intersecciones entre los mitos clásicos cosmogónicos y los mitos cotidianos, urbanos o mediáticos, pero la finalidad no es establecer una clasificación de éstos, sino ver como en el proceso narrativo se anclan las historias instanciadas de una manera casi automática a una estructura mental profunda para dar a la narración un entorno interdiscursivo sociocultural.

mediante modelos de historias de vida, y actualizar mediante ellos historias más generales.

Para la delimitación del episodio narrativo el actor es el evento nuclear alrededor del cual se desenvuelve la conceptualización. El espacio genérico de actuación en la narrativa audiovisual adquiere estructura conceptual adicional mediante la interpretación. La selección de un portador de la construcción de significación de la estructura psicológica de una narración es esencial porque coextiende el espacio de la narración hacia el mundo externo a ella, dando prominencia a aspectos que se relacionan con la persona física que interpreta el personaje⁸⁵. La selección de los actores no solamente asegura la audiencia, y en consecuencia, la venta del producto. Pero también es crucial para anclar la estructura ideacional de un discurso audiovisual para maximizar los efectos de la narrativización mediática. El actor es un espacio portador de valores, ideas y creencias de la narrativización mediática⁸⁶.

Cada actor instanciado es un concepto tipo porque cada instanciación de él no tiene otras instanciaciones. Su instanciación en una narración prototípica se da con la asignación de un nombre propio⁸⁷. Esto le da una calidad de espacio genérico, es decir, cualquier circunstancia de la narración, cualquier acción en los que se instancia el nombre propio hará referencia al mismo modelo mental idealizado de este individuo. Este espacio tiene la capacidad de integrar todas las acciones en un tejido de significación hacia

⁸⁵ El actor Jesús Ochoa, que en *TID* encarna el personaje del comisario Bruno, es un actor muy querido por el público mexicano y tiene una toda una trayectoria de interpretar personajes bruscos, populacheros y frecuentemente estereotipizados, no sin agregarles un toque de desprecio o comicidad. La periodista Erika es interpretada por la actriz Ana Serradilla, una de las actrices jóvenes más codiciadas del momento que se ha dedicado a la interpretación de papeles de mujeres que transgreden los roles femeninos tradicionales. Su novio David es un conocido actor y presentador de la televisión que casi siempre aparece en el papel de "galán". Luis Felipe Tovar, quien interpreta el personaje secundario de Toño, el padre de Flor, se considera como un actor intelectual que trabaja sobre todo en el teatro y el cine exigente, y normalmente no acepta papeles en producciones telenovelescas. De la misma manera, Lumi Cavazos, que encarna el papel de Katie, la directora de la asociación no gubernamental, es una actriz de cine estelar conocida entre otras producciones por "Como agua para chocolate". El criminal Charal se desempeña normalmente como cómico, pero aquí interpreta un personaje de extrema brutalidad.

⁸⁶ La película "Bordertown", en la que la actriz Jennifer López hace el papel de una periodista que investiga los crímenes en Ciudad Juárez, recibió mucha atención por ser ella la actriz principal. De tal suerte que a la actriz le fue concedido el premio "Artists for Amnesty". No calificamos aquí este hecho, ni la calidad de actuación, pero si vemos claramente como la narrativización mediática depende del actor para transportar su estructura ideacional y poder coextender el mundo narrativizado hacia el mundo físico espaciotemporal y viceversa.

⁸⁷ Más adelante en el análisis del estudio de caso (III.) analizamos con mayor detalle las cuestiones del nombre propio singular o plural.

configuraciones cognitivas de orden mayor como los episodios y las historias de vida. En el caso de *Tan infinito como el desierto (TID)*⁸⁸ se puede ver como ROSA MARÍA es instanciada en narraciones que le confieren diferentes valores, desde “trabajadora en una maquila” a “novia de Valerio” o “hija de Alma” y “víctima de criminales de una banda *snuff*”.

Cada instanciación es un tipo del mismo modelo de ROSA MARÍA. Cada narración instanciada del modelo de ROSA MARÍA exhibe rasgos conceptuales narrativamente constitutivos que construyen tanto un punto de anclaje conceptual con una estructura mental profunda, el arquetipo conceptual. También presenta rasgos dinamizados que proveen una actualización del arquetipo.

2.2.3 El arquetipo conceptual

El arquetipo conceptual es un modelo mental idealizado de un actor: de una persona, de un objeto, de una interacción o de un evento. El arquetipo sirve para que los conceptualizadores puedan hacer una referencia mental común con el fin de construir significación. Los arquetipos conceptuales se basan en experiencias motosensoriales, emocionales y socioculturales y van desde tener un arquetipo conceptual para “dormir” o arquetipos conceptuales que se basan en esquemas visuosimbólicos, cómo por ejemplo, “un esquema de la cara humana”, hasta esquemas más complejos que derivan de la experiencia sociocultural, cómo por ejemplo, “cobrar un cheque en el banco”. Los arquetipos conceptuales son básicos para la organización cognitiva. Langacker (2002: 418) define el arquetipo conceptual de la siguiente manera:

I refer to *conceptual archetypes* [cursivas de la autora] clearly do have a strong experiential basis. They embody substantial conceptual content representing the commonality inherent in countless everyday bodily experiences [...]. They are complex notions, intermediate in levels of specificity that they are so ubiquitous in our experience that they are in some sense cognitively fundamental despite their complexity.

Establecer un punto de referencia cognitivo entre la instanciación de rasgos y arquetipos conceptuales no es un proceso de mera asociación, sino el resultado de la construcción

⁸⁸ Al final de este trabajo, en el anexo III.1, se encuentra una sinopsis de la event-telenovela y en el anexo III.2 una segmentación detallada del material.

de un punto en común entre rasgos instanciados y rasgos cognitivos almacenados. Esta construcción obedece a principios de la integración conceptual (*blending*).

Para ello se requiere de un espacio genérico que ofrece una configuración conceptual generalizada. Este espacio genérico lo provee el actor cómo una entidad general de “contenedor físico”, que posibilita la proyección e integración de las relaciones de referencia con otras categorías conceptuales arquetípicas. Estas relaciones pueden ser, entre otros, de posesión, genealogía, relaciones con otros actores o relaciones parte-todo con una estructura conceptual supraordinada⁸⁹.

La forma más prototípica de crear un espacio de actuación en una narración es un personaje, instanciado con un nombre propio que crea un contenedor para rasgos físicos, actitudinales y emocionales. De acuerdo a Langacker (2004) el anclaje conceptual identifica el referente de una instanciación específica del discurso que evoca el tipo de un objeto o persona. En el caso de los nombres propios evoca un modelo mental idealizado, de tal manera que es suficiente con “nombrar” al modelo de este individuo para identificarlo. El nombre propio es un tipo en su propio derecho, de tal manera que cada instanciación es otro tipo sin otras instanciaciones.

Vladimir Propp elabora en 1968 una relación de personajes (el *dramatis personae*) del cuento clásico que incluye *el héroe, el agresor, el mandatario, el donante, el auxiliar, el falso héroe y la princesa (o el rey)*. Éstos son roles semánticos de un marco discursivo narrativo específico, el cuento clásico y, por tanto, no pueden ser “importadas” a nuestro modelo general de la narrativa. Pero el *dramatis personae* (“las máscaras del drama”) de Propp sustenta nuestro planteamiento de los espacios genéricos del actor y la existencia de modelos mentales idealizados de un número finito de personajes claves en la narrativa, esto es, de arquetipos conceptuales.

⁸⁹ Cfr. Las categorías de “ownership, kinship, and part-whole relations, including objects” (Langacker 2002: 420).

De acuerdo a ello proponemos el siguiente esquema básico de arquetipos conceptuales⁹⁰: *el agonista* (el héroe, el combatiente o el luchador, cfr. también Talmy 2003:413ff.), *el antagonista* (“the force element that opposes”, ibid.: 413ff.) y diferentes *arquetipos conceptuales de la sociedad* (que forman una especie de coro para el agonista y el antagonista). Para el caso de *TID* tenemos marcos conceptuales arquetípicos de la sociedad como *la madre, la amiga, la esposa, el político, el novio, o la luchadora social*.

El anclaje de los espacios genéricos del actor en el discurso con los arquetipos conceptuales se da mediante la instanciación de rasgos conceptuales constitutivos de los arquetipos. El actor se relaciona a un arquetipo mediante la acumulación del mayor número posible de rasgos conceptuales arquetípicos.

Pero no son los únicos rasgos conceptuales que tenemos en una instanciación discursiva. Tenemos rasgos que apuntan hacia arquetipos conceptuales y aquellos rasgos dinámicos que no se encuentran en el arquetipo, sino suponen una combinación creativa e imaginativa (*blend*) propuesta por el discurso específico y que tienen el potencial de actualizar a un arquetipo conceptual existente.

2.2.3.1 Los rasgos arquetípicos

Los rasgos arquetípicos son todos los rasgos instanciados que apuntan directamente a un arquetipo conceptual. Son, por tanto, rasgos conceptuales de una mayor estabilidad que no solamente se encuentran en una instanciación determinada, sino acumulativamente en muchas instanciaciones. En los rasgos arquetípicos se manifiestan fuerzas conceptuales primarias (“focal force entity”, Talmy 2003: 413ff.) de un arquetipo conceptual que tienen la capacidad de mover la narración en un desplazamiento espaciotemporal.

Los rasgos arquetípicos no solamente caracterizan a un arquetipo conceptual, sino transportan simultáneamente un cúmulo de creencias, valores y símbolos. Así, los rasgos

⁹⁰ Las categorías de arquetipos conceptuales que proponemos aquí tienen un carácter constitutivo para la narrativa. Recordemos en este punto que hablamos de una narrativa que se da en cualquier contexto cotidiano, sea oral, cara-a-cara o en un medio de expresión. Por lo tanto reducimos la categorización original de Propp que aplica para una tipo de narrativización que es el cuento clásico.

arquetípicos de FLOR en *TID* de “vestido floreado”, “niña desobediente”, adolescente ilusionada por un par de zapatos nuevos”, “jugar a las muñecas” no solamente apuntan al arquetipo de la “niña inocente”, sino también transportan los valores culturales de la “infancia feliz”, del “alma limpia” o del “candor” y “la pureza”. Este aspecto es de suma importancia porque permite distinguir en la instanciación discursiva los rasgos pertenecientes a un arquetipo de aquellos otros rasgos que denominamos dinámicos.

2.2.4 Los rasgos dinámicos

Los rasgos dinámicos son todos aquellos rasgos instanciados que no pueden ser clasificados como pertenecientes a una instanciación de un arquetipo conceptual. Los rasgos dinámicos que surgen de las circunstancias particulares de la instanciación narrativa. Son particulares y no se conectan al arquetipo, pero tienen la capacidad de actualizarlo, ya sea porque extienden los rasgos arquetípicos o porque los contradicen o desmienten. Regresemos a nuestro ejemplo del caso de FLOR, en *TID*. Los rasgos de FLOR que la identifican como “hija de Toño, el jardinero”, “amiga de Blanca” o “habitante de barrio humilde de Ciudad Juárez” no se relacionan al arquetipo de la “niña inocente”. Pero estos rasgos tienen el potencial de enriquecer al arquetipo conceptual, si se acumulan durante la narrativización.

Veamos otro ejemplo de un paquete conceptual complejo como el “amor romántico” que contiene los espacios de actuación arquetípicos de “los amantes”. Los amantes arquetipo tienen rasgos como: “hombre y mujer joven”, “físicamente bellos”, “apasionados”, “sexuales”. Las acciones tipo incluyen “encuentros amorosos clandestinos”, “padres en oposición a la relación”, “no les importan los impedimentos sociales a su amor” y “desenlace trágico”, entre otros. Pero las distintas instanciaciones, ya sea la narración de *Romeo y Julieta*, de *West Side Story* o *Titanic* agregan rasgos dinámicos que son circunstanciales del contexto sociocultural y mediático de la narración. En una narración tenemos a dos jóvenes en la Verona del siglo XIV instanciados en el medio literario, en la otra versión dos inmigrantes latinos en la Nueva York de 1961 instanciados en un musical, y finalmente dos jóvenes en las circunstancias del hundimiento del barco Titanic en 1912, en una versión fílmica del año 1997.

Hay, por tanto, una gran interdependencia entre los rasgos arquetípicos y los rasgos dinámicos. Los rasgos dinámicos son posibles porque existe el anclaje conceptual con los rasgos arquetípicos. Dicho de otra manera: la variación dinámica instanciada es posible gracias a la estabilidad conceptual de los arquetipos de la estructura mental profunda. Las variaciones de estos rasgos arquetípicos dependen de las circunstancias, del contexto y de la interdiscursividad sociocultural y de las posibilidades mediáticas en los que se instancia la narración.

2.2.5 Los rasgos mediáticos

Los rasgos mediáticos constituyen una subclase de los rasgos arquetípicos y los rasgos dinámicos. Estos rasgos ofrecen nexos entre aquellos rasgos que apuntan al arquetipo conceptual y los rasgos dinamizados. Sobre todo en la narrativa audiovisual que sometemos a estudio en el presente trabajo es notorio ver cómo los rasgos que agrega el medio de comunicación tienen como finalidad conectar una situación particular o un evento específico a valores, creencias o símbolos culturalmente establecidos. En este sentido, los rasgos mediáticos manipulan la fuerza primaria de los rasgos arquetípicos hacia una construcción de significación determinada. En el caso de nuestro ejemplo de FLOR, en *TID*, podemos identificar el rasgo mediático de “las mujeres del boulevard de los sueños rotos” como una manipulación de la fuerza primaria del arquetipo conceptual de “niña inocente”, porque en vez de que la niña salga ilesa de la desobediencia cometida, se convierte en una víctima más que se suma a las víctimas en Ciudad Juárez, todas mujeres con sueños truncados.

2.2.6 Los procesos de estereotipización de rasgos

El proceso de estereotipización consiste en la simplificación, generalización y acumulación de rasgos hasta construir una imagen fija de algo o de alguien, siendo esta imagen socialmente compartida (Herrera 2002). El aspecto *folk* es primordial en la categorización de los mitos para posibilitar al mayor número de hablantes de una comunidad identificar y hacer uso de ellos. No es necesario ser un experto con

conocimientos paradigmáticos altamente especializados. La narrativa ofrece interacción inmediata para identificar actores, acciones y estados en una codificación cultural.

En este sentido, el estereotipo es el resultado de un proceso de mediación entre la instanciación narrativa y el contexto social donde ha surgido la instanciación y frente al cual adquiere un sentido determinado. Los medios de comunicación explotan este recurso de la estereotipización para poder transportar de una manera más efectiva los sustratos narrativos construidos. Algo que vemos reflejado claramente en la parte del estudio empírico de nuestra investigación. A nivel lingüístico tenemos instanciaciones que sufren procesos de estereotipización las frases hechas, los giros y la jerga. Estas formas lingüísticas representan imágenes fijas, incluso fosilizadas, a nivel de la superficie discursiva y reflejan los procesos subyacentes de la estereotipización.

2.2.7 El principio de *alcanzar escala humana*

La selección de rasgos arquetípicos y rasgos dinámicos obedece al principio de alcanzar una escala humana⁹¹ en la narración. Las complejidades de la vida son generalmente demasiado amplias, abstractas y enredadas como para poder abarcarlas en su totalidad en la extensión limitada de una narración; en la construcción de significación de episodios es imprescindible reducir y comprimir la complejidad para construir un punto o sustrato narrativo.

Turner/Fauconnier (2002: 322) sostienen que

human beings are evolved and culturally supported to deal with reality at human scale – that is, through direct action and perception inside familiar frames, typically involving few participants and direct intentionality.

En términos cognitivos se procesa la complejidad con una conversión de los episodios a marcos conceptuales y familiares que son conocidos por los receptores y tienen correlación con su experiencialidad cotidiana, esto es “abstract ideas are connected in a systematic way to more concrete experiences” (Pinker 2007: 241).

⁹¹ Cfr. Turner/Fauconnier 2002: 309ff.

En *TID*, a lo largo de la narración, se comprime y reduce la complejidad de los asesinatos a mujeres en Ciudad Juárez, lo foráneo del tema y lo atroz de la realidad exterior a marcos conceptuales de una escala más manejable. En la narrativa se procuran marcos de ACCIÓN y ACTOR familiares y conocidos que nos proporcionan con rasgos para la comprensión del fenómeno. Así se construyen en *TID* marcos familiares de grupos de jóvenes misóginos o de un criminal vil con rasgos arquetípicos.

La incomprensible e innarrable atrocidad con la que un violador serial asesina a una niña de trece años (Flor) se instancia en un marco conceptual familiar en el que Flor aparece con rasgos dinámicos de una niña dulce e inocente que juega a las muñecas y se ilusiona con tener zapatos nuevos y una fiesta de quince años:

(Flor y Diana están en la casa de esta última. Ellas juegan con las muñecas con las que sostienen el siguiente diálogo:)

Flor: Cuando cumpla quince años me van a hacer mi fiesta en un salo-ó-on.

Diana: A mi tambie-é-en.

Flor: ¡A qué no porque a tu mamá ni siquiera le alcanza!

Diana: Pues a tu papá tampoco.

Flor: ¡Ah qué sí! Porque voy a buscar un trabajo y le voy a ayudar y entonces va a ser una fiesta muy padre.

Diana: ¡Ay si...!

(TID/Cap. 3, E3, 50:40 – 52:51)

El concepto de dos niñas compitiendo con quien vaya a tener la fiesta de los quince años más linda es un marco conceptual familiar de la cultura mexicana y construye a Flor como un arquetipo social de la niña adolescente cualquiera con sueños de princesa.

Su asesino es más difícil de retratar a escala humana por lo que es instanciado en rasgos dinámicos acumulados que únicamente revelan partes de su condición física: “un brazo velludo con un reloj de oro”, “una mano que aparta las ramas de un árbol para espiarle a Flor”, “pasos acelerados que persiguen la niña” o “una respiración acelerada cuando la alcanza y empieza a violarla”. La dinamización mediática de rasgos guarda relación con rasgos arquetípicos de algo o alguien acechando una presa. El asesino es el arquetipo de un *depredador*. No es concebible el crimen pero sí el marco conceptual del arquetipo del hombre como un depredador sexual que se comporta como un animal⁹².

⁹² Nuestro acercamiento a la narrativa como modo del pensamiento dista del concepto de Pinker en que únicamente las metáforas expresan esta capacidad de transferencia de hechos abstractos o foráneos a marcos familiares. Pinker anota: “Conceptual metaphors point to an obvious way in which people could learn

El principio de *alcanzar una escala humana* de comprensión de un evento físico espaciotemporal también requiere de una cierta simetría narrativa. Cada actor tendrá una fuerza antagónica, un lugar conocido tendrá como oponente un lugar foráneo y así sucesivamente. De esta manera se establece un orden implicado de balance dentro de eventos demasiado complejos o fragmentados y plurales para ser comprendidos en su totalidad.

2.2.8 El principio de *fortalecer las relaciones vitales*

Lograr una escala humana en la comprensión requiere de otro principio básico en la narrativa: el fortalecimiento de las relaciones vitales⁹³, esto es, maximizar las analogías entre el mundo de la construcción narrativa y el mundo físico espaciotemporal, mediante la acumulación del mayor número de rasgos conceptuales dinámicos y arquetípicos. Aquí es dónde la narrativa establece uno de sus vínculos más fuertes con el sistema cognitivo cultural, ya que cada nueva narración reconfigura los marcos conceptuales vigentes dando cuenta del dinamismo de los procesos socioculturales. Las narraciones proveen las necesarias relaciones vitales entre los miembros de una comunidad y la constante repetición y acumulación de rasgos constitutivos en la dinamización de narraciones que se llevan a cabo en la cotidianidad lleva a crear conceptos de identidad, tanto individual como colectiva. También se podría decir que la narrativa es una especie de “acicalamiento” mediante el lenguaje. Aquí vemos como la narrativa está en el centro de la idea de una sociogénesis, esto es, el desarrollo de seres en sociedad frente a la morfogénesis de individuos aislados⁹⁴. Las narraciones permiten enmarcar la experiencialidad para una transmisión de la misma a congéneres y a futuras generaciones.

to reason about new, abstract concepts” (Pinker 2007: 241). Sostenemos que la dinámica narrativa con sus codificaciones socioculturales va más allá de la metáfora como posibilidad de crear conceptos familiares para ideas difíciles (socialmente) o abstractos (conocimiento paradigmático). La narrativa provee toda una serie de escenarios familiares para narrar en ellos lo foráneo, lo abstracto y lo incomprensible. Dentro de ello puede o no haber el uso de metáforas como parte de esta transferencia de marcos conceptuales e integraciones de los mismos. Así, la metáfora sería solamente un fenómeno dentro de unidades mucho más amplias como el episodio.

⁹³ Ibid. p. 232.

⁹⁴ Cfr. para mayor referencia de estos conceptos, Mitchell (2000: 37).

TID no es solamente una nueva narración del marco de “asesinato”, sino también fortalece las relaciones vitales con narraciones anteriores y posteriores que tematiza la condición de la mujer en la sociedad mexicana, aspectos de la violencia de género y la criminalidad en un marco culturalmente tan elaborado como lo es la frontera norte entre México y los Estados Unidos.

2.2.9 Los marcos discursivos de la narrativa

El mito narrativiza los *small spatial stories* espaciotemporales con una dimensión causal para fortalecer relaciones vitales y conectar una narración singular a una estructura de conocimiento más estable. Esto mediante una serie de marcos conceptuales discursivos más frecuentes o repetitivos. De acuerdo a la taxonomía adaptada de Fludernik (2003: 245ff) podemos distinguir cuatro marcos básicos⁹⁵ que narrativizan la experiencialidad humana en el mito: son los marcos de CONTAR, EXPERIMENTAR, TESTIMONIAR y REFLEXIONAR. Estos marcos narrativos reflejan patrones de la experiencialidad y la median hacia la comprensión de una complejidad social a escala humana y la comprensión de una historia de vida en una relación de causa-efecto en su naturaleza ejemplar y significación emocional.

Fludernik (2003: 245) sostiene que estos marcos nacen de y en una narrativa natural (*natural narratology*), es decir, una narrativa que ocurre en situaciones orales de *cara-a-cara*⁹⁶. Esta narrativa oral “naturaliza” todas las formas posibles de historias, en el sentido de conversión de éstas a los marcos conceptuales míticos⁹⁷ que no son otra cosa que

⁹⁵ El marco de ACCIÓN que menciona Fludernik en su taxonomía ha sido re-conceptualizado para este trabajo. Entendemos como marcos discursivos narrativos los cuatro marcos restantes, concretamente CONTRA, EXPERIMENTAR, TESTIMONIAR y REFLEXIONAR que instancian un marco general de ACCIÓN-NARRACIÓN.

⁹⁶ La forma más primicia de la narrativa es la oralidad, el comunicar experiencias y emociones en una comunicación interaccional directa. Cualquier oralidad en una memoria externa como la literatura, el cine, la televisión o la radio es, en consecuencia, una oralidad de segundo orden, que puede ser *renaturalizada* a estos cinco marcos narrativos básicos de la experiencia oral cara-a-cara.

⁹⁷ La re-naturalización implica un proceso de conversión de historias no-naturales a estas categorías básicas (o combinaciones de éstas). Nuevos marcos genéricos proveen una naturalización de segundo orden, se genera un nuevo esquema, como por ejemplo la narración en primera persona. Fludernik (2003: 252) anota al respecto “The best documented transfer and extension occurs in the eighteenth century when what is realistically impossible, the presentation of a fictional protagonists consciousness from his/her own

procesos *a priori* que van más allá en la construcción de significación de lo que ingresa de información a los sentidos. Construyen

in a significant sense, something new out of the data of a stable perceptual world, an inference about the state of affairs in the environment, high-level abstractions like ideas and theories and attitudes (Bordwell 2000: 1).

Los marcos narrativos básicos son, por tanto, lo suficientemente amplios para arropar nuevos marcos conceptuales que surgen debido a nuevas formas de expresión en diferentes memorias externas, de tal suerte, que éstos ya no se perciben como escenarios imposibles para la narración y se convierten en experiencias naturales de narrar⁹⁸. La transmisión de narraciones para construir sociedad y conocimiento tiene hoy “sistemas de ajuste” (Martín-Barbero 2000: 65) mucho más eficaces que la transmisión por medio del lenguaje oral cara-a-cara de antaño: la transmisión mediática. Se generan combinaciones entre estos cuatro marcos básicos hacia formas de narrativización más complejas o de segundo orden.

Debido a múltiples formalizaciones que impone un medio determinado, los marcos narrativos naturales no aparecen de forma aislada, sino mezclados e intersectados, cambiando perspectivas que afectan la naturaleza de la integración de contenidos de la narración, reorganizando figuras, acciones y relaciones entre éstos, generando significados que afectan la percepción psico-emocional, tales como el *drama*, *la sorpresa* o *el suspenso*. La forma sintáctica organiza el proceso dinámico en cuyo centro se encuentra el actor y su relación ideacional y emocional frente a la experiencialidad que construye.

perspective, begins to constitute an even larger portion of fictional narratives [...]. Since the experiential pattern had already been transposed into third-person texts, [the] introduction of the EXPERIENCING schema only constituted an extension of a pattern already familiar to readers.”

⁹⁸ Fludernik (2003: 257) argumenta que “the framework allows easy transition between the basic natural storytelling scenarios, new scenarios offered by new real life experience (including the movie, the theater, video games, the computer etcetera) [...] It also takes into account of external changes in aesthetics, in the advent of new media and in the status of written narrative. These changes [...] do not affect the basic cognitive categories of the model but add to the parameters”.

El hecho de ver a dos personas dialogar en la televisión o el cine implica técnicamente una situación de *toma/corte* hacia una persona y luego *toma/contracorte* hacia la otra persona se naturaliza completamente en el marco de CONTAR-TESTIMONIAR a través de la complementación por los conocimientos entrañados que tiene un receptor de las tomas de turno en una conversación. Nadie hoy día tiene dificultades de entender que estamos en un diálogo entre dos personas aunque nunca las veamos juntos en un mismo plano.

2.2.9.1 El marco de CONTAR

El marco conceptual de CONTAR, se caracteriza por una figura narradora de la ACCIÓN en los diferentes episodios de una historia de vida para la transmisión de una experiencialidad. En la narrativa literaria se identifica con aquellas narraciones en “tercera persona”.

CONTAR es el marco narrativo básico de las narraciones orales. Un narrador opera como conceptualizador de un acontecimiento. A nivel del episodio narra la acción en estratificaciones secuenciadas y coherentes, adhiriéndose a los principios de prominencia y selección de aquellos episodios que resulten significativos para la progresión de una historia de vida hacia un sustrato narrativo.

El marco de CONTAR en formatos de la televisión es difícil de ubicar detrás de la aparente *auto-narrativa* de la historia, a veces descrita como la *neutralidad* del ojo de la cámara. Pero sostenemos que no hay nada más subjetivo que el ojo de la cámara y si re-naturalizamos la narración televisiva encontramos una instancia narradora que cuenta los hechos que en la pantalla parecen auto-motivados emulando una narrativa *oral, cara-a-cara*⁹⁹ aunque se combine con un marco discursivo de TESTIMONIAR véase más adelante II.2.2.9.3).

Reproducimos el siguiente ejemplo de *TID* en el que una banda de jóvenes *copy-cat* (copiadores de crímenes) secuestra a Mireya en un bus para violarla y matarla:

Imágenes interiores del bus. Mireya sentada en la primera fila.
La banda asalta bus. Sacan al conductor.
Manejan el bus a un basurero, un terreno oscuro y solitario.
Empiezan a golpear a Mireya. La violan en grupo
Mireya está inconsciente.
Uno de los jóvenes la tira en el basurero. La incendian con gasolina.
Arrancan el bus y se echan a la fuga.

(TID, Cap. 10, E1, 23:53 – 23:59)

En ningún momento se hace visible el narrador de la historia. Vemos los hechos mediante el objetivo de la cámara. Sin embargo, desde un punto de vista cognitivo, si existe un conceptualizador del episodio, es decir, alguien que concibió su estructura, la selección de

⁹⁹ Para una discusión más amplia de lo que se conoce como el problema de *telling* y *showing*, véase Pflieger 1993 y Bordwell 2000.

las tomas y la secuenciación de las mismas. Por eso hablamos en este contexto de un marco conceptual CONTAR que se presenta frecuentemente como un marco de TESTIMONIAR y se instancia mediante la cámara.

2.2.9.2 El marco de EXPERIMENTAR

El marco conceptual de EXPERIMENTAR constituye una desviación del centro de la escala de prototipicidad de los marcos conceptuales de narrativa poniendo el peso sobre un conceptualizador *cum* narrador que se encuentra inmerso en la experiencia narrada. En el ámbito de la literatura caracteriza narraciones de tipo “primera persona”. En las narraciones audiovisuales afecta el estrato espacial de la relación entre el mundo narrado y el mundo físico espaciotemporal, acercando el conceptualizador y el receptor. El actor mismo narra los hechos cómo si fueran sus vivencias en primera persona y deja participar al receptor en esta experiencia inmediata.

2.2.9.3 El marco de TESTIMONIAR

El marco conceptual narrativo de TESTIMONIAR indica que el conceptualizador no está inmerso en los EPISODIOS, sino se encuentra en la posición de observador de las acciones (cfr. II.2.2.9.1). Este marco reorganiza el marco prototípico de CONTAR afectando el estrato espaciotemporal logrando efectos de objetividad dentro de la construcción narrativa. En las narraciones audiovisuales ofrece al receptor conocimiento privilegiado de contenidos sobre actores inmersos en el mundo de la narración. Clásicamente se da en formatos de suspenso y drama.

En *TID* podemos ubicar este marco narrativo en episodios como el siguiente: El criminal Charal invita a Lucero a “un trabajo especial” para que ella se gane “un dinero extra”. Ella piensa que se trata de un trabajo de mesera que le va a brindar un jugoso ingreso adicional. Pero el receptor de esta escena ya fue testigo de que Charal invita a Lucero a este trabajo para matarla, porque el asesinato será para él el precio de un ritual de iniciación que le garantizará la aceptación en una cofradía de narcotraficantes y con ello “entrar a lo grande al narco” (cfr. *TID*, Cap. 8, E6, 09:27 – 11:08).

2.2.9.4 El marco de REFLEXIONAR

El marco conceptual de REFLEXIONAR establece un fuerte vínculo entre el mundo exterior y el mundo de la narración, esto es entre el conceptualizador de la narración y el receptor de la misma. Sobre el parámetro de correlación se extiende el estrato espacial del mundo de la narración hacia la realidad, reorganizando los marcos conceptuales del receptor hacia la reflexión, la evaluación de su moral y valores y de su responsabilidad en los sucesos. En la literatura corresponde al comentario narrativo, o a una evaluación mental de la experiencia, como en la literatura ensayística o discursos moralizadores.

Como ejemplo en la event-telenovela tenemos los insertos documentales que entretujan el mundo narrativo y el mundo exterior y conceptualizan los contenidos en un marco de REFLEXIONAR.

(Fotos de víctimas)

Katie: Ya hay varias de entre 8 y 13 años y todas terminan igual, violadas y abandonadas en un paraje solitario.

(Una trabajadora lee expedientes y que se transcriben)

1996. No identificada, 9 a 12 años, violada y estrangulada.

(Imágenes de noticieros que rescatan cuerpos, sigue voz OFF, muchas imágenes de víctimas)

Marzo 13, no identificado, joven violada y estrangulada.

Marzo 18, no identificado. Joven violada y estrangulada.

Marzo 23, 1996, no identificado. Marzo 29, violada y estrangulada. Marzo 29, joven violada.

(Imágenes de diarios y fotos que revisa Erika, voz OFF de noticieros, música suave incidental que se vuelve disonante)

Mujer en los veinte, probable causa de la muerte, asfixia.

Mujer de quince años, violada, estrangulada, seno derecho mutilado.

(TID, Cap. 4, E5, 1:16:44 – 1:18:26)

En estos insertos documentales se transgrede el mundo de la narración hacia el plano del mundo exterior a la narrativa, de tal manera que ambos mundos ocupan el mismo espacio. Esto posibilita distintos significados emergentes que van desde la autenticidad de la event-telenovela hasta evaluaciones por parte del productor y del receptor, así como juicios sobre aquellos que deberían llevar las investigaciones.

Las narraciones seriales de la televisión ofrecen una integración múltiple de marcos conceptuales por lo que podemos hablar aquí de una narrativización de segundo orden o de una *narrativización mediática*. Se narrativiza míticamente la historia de vida mediante la maximización del uso de marcos conceptuales para, por un lado, llegar al mayor

número posible de una recepción heterogénea, y, por otro lado, para lograr sustratos narrativos psicoemocionales como el *realismo* o el *hiperrealismo*, la *objetividad*, el *drama* o el *suspense*, para mencionar aquí solamente a algunos. El marco de la telenovela puede ser descrito entonces como una integración de los marcos de CONTAR-EXPERIMENTAR-TESTIMONIAR, y, junto con las características del marco conceptual de EVENT-TELENOVELA se agrega también el marco discursivo de REFLEXIONAR.

2.3 Los modelos y marcos culturales-mediáticos

Antes de describir con más detalle el modelo del evento mediático y uno de sus marcos conceptuales, la EVENT-TELENOVELA, parece oportuno establecer una ubicación epistemológica del término *evento* frente a *evento mediático*.

El acontecimiento o evento, desde el punto de vista de la cognición y construcción de significación, es un episodio singular físico espaciotemporal con características específicas dentro de un marco de ACCIÓN-NARRACIÓN. El evento es, por tanto, un acontecimiento con una relevancia específica dentro de la codificación cultural en una comunidad de práctica; es un *événement* como lo define Geliert (1973). El evento tiene calidad de *figura particular* que destaca sobre un *fondo social* constituyendo una diferencia de significado.

El *evento mediático* es un modelo mental construido sobre un evento sobresaliente. Reconfigura los estratos del marco de la ACCIÓN-NARRACIÓN del evento con estructura cognitiva adicional. Si tomamos el ejemplo del evento de "asesinato" se podría agregar a la secuencia accional de *quién mató a quien, cómo y por qué* una estructura cognitiva adicional que incide narrativamente sobre el significado emergente, dando prominencia a un determinado estrato causal calificando el evento "asesinato" como un "crimen pasional" e inhibiendo así otras conceptualizaciones.

La finalidad del evento mediático es abrir un espacio mental narrativo para dar visibilidad a un conflicto subyacente del mundo físico espaciotemporal en un dualismo de convertir el evento a una acción o acciones así como una evaluación del mismo. En este sentido, el

evento mediático es una construcción de las hipótesis de realidad de un productor dentro de una memoria visuosimbólica externa.

2.3.1 El evento mediático

En el modelo mental del evento mediático confluyen entonces un acontecimiento¹⁰⁰, como ruptura de la cotidianidad social y una representación de este acontecimiento o evento en un formato determinado de una memoria externa. Esta construcción narrativa planificada hace del acontecimiento social una puesta en escena con elementos de entretenimiento, excitación, estimulación emocional y diversión con la finalidad fundamental de un proceso de construcción de significación social, y una oportunidad para los medios de perfilarse como actores en este proceso.

La función primordial del modelo mental evento mediático no es informar sobre eventos del mundo¹⁰¹ sino dar una versión particular de un hecho socioculturalmente relevante. Los medios construyen realidades propias, construyen sentimientos e identidades culturales. Es aquí dónde nuestro concepto de evento mediático está en oposición con el término más clásico de la construcción del *acontecimiento* en los medios. Sostenemos que es un modelo mental en su propio derecho que representa, construye o reorganiza los espacios mentales y marcos conceptuales en correlación con el mundo físico espaciotemporal fortaleciendo relaciones vitales entre éste y los mundos narrativos que genera. Scheufele (1993: 104) anota que

mass media actively set the frames of reference that readers or viewers use to interpret and discuss public events.

Se ha discutido este modelo mental en diferentes ocasiones y desde diferentes perspectivas. Dayan/Katz, en la única monografía sobre el evento mediático, lo bautizan como “high holidays of mass communication” (1992: 24). Esta acepción que construye

¹⁰⁰ “La naturaleza singular del acontecimiento trae consigo que el suceso se destaque dentro de una continuidad de hechos más o menos homogéneos. “El acontecimiento rompe con este criterio de regularidad que señala gran parte del desarrollo de una comunidad”, (Bencomo: 2002: 101).

¹⁰¹ Cuestionamos en este contexto también el reclamo hacia la “obligación informativa” de los medios y preguntamos ¿quién determina esta función? Para nosotros el reto no es una de adjudicarle al medio una función u otra, sino observar su papel en la interacción social detectando múltiples áreas de convergencia.

una analogía con el ritual religioso nace bajo signos neo-Durkheimianos¹⁰² y considera exclusivamente un corpus de eventos mediáticos basados en acontecimientos sociales ritualizados como la *conquista*, la *competición* y la *coronación* (1992: 24, 43-5), nociones tomadas de la teoría social de Weber¹⁰³. Si bien hay muchos elementos interesantes en la propuesta, resulta limitante su taxonomía para los eventos mediáticos de la actualidad. Nuestro acercamiento al evento mediático como un modelo mental visuosimbólico de la cultura teórica transgrede esta limitación de corpus cuando afirmamos que el evento mediático es un modelo que posee una realidad propia y una función determinada que consiste en proporcionar foros para conflictos sociales subyacentes. Esto lo ilustra el siguiente ejemplo: cuando dos huracanes devastaron en el año 2006 a Cancún y Chiapas, el evento mediático, lejos de informar sobre las consecuencias de un desastre natural, construyó un panorama complejo de las desigualdades sociales en México. Cancun, la urbe turística rica recibió inmediatamente mucho dinero para su reconstrucción, mientras que las destrucciones en el estado de Chiapas no fueron atendidas (Pfleger 2006)¹⁰⁴. En este ejemplo se muestra claramente lo que postula Fiske (1996: 8), que el evento mediático es

a point of maximum discursive visibility, is also a point of maximum turbulence [...]. It also invites intervention and motivates people to struggle to redirect at least some of the currents flowing through it to serve their interests; it is therefore a site of popular engagement and involvement.

Y ampliamos con Liebes (Liebes 1987: 74 citado en Couldry 2003: 64) que la función primordial del evento mediático no es informar o ritualizar, sino

[to] heighten the crisis, broaden the scope for conflict and without any prospect of narrative closure.

El evento mediático recupera la celebración del mito a gran escala interconectando múltiples memorias externas desde la televisión y la radio al cine, la literatura y el internet en comunidades de información en los que se vive la pérdida de la construcción de un

¹⁰² Dayan/Katz (1992) retoman para el evento mediático el concepto de "ritual", acuñado por los influyentes trabajos sociológicos y antropológicos de Emile Durkheim, sosteniendo que los eventos de la televisión tienen un carácter ceremonial congregando a la gente en una ocasión reconciliatoria que genera un "collective heartbeat and evoke a renewal of royalty to the society and its legitimate authority" (p.9). Durkheim menciona con respecto al ritual que es un producto cultural definitorio para la convivencia humana porque ofrece una posibilidad de tratar los problemas sociales en una reducción de la complejidad de la existencia. Restituye y sostiene así a la sociedad. Durkheim, Emile (1885/1974) *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires: La Pléyade.

¹⁰³ Weber, Max (1919/1983) *El trabajo intelectual como profesión*, Barcelona: Bruguera.

¹⁰⁴ Cancún es uno de los lugares de mayor ingreso en México debido a su importancia turística mientras que Chiapas es uno de los estados más pobres dentro de la geografía mexicana.

centro ritual para celebrar los mitos socioculturales (cfr. Couldry 2003)¹⁰⁵. Dentro de esta acepción es la televisión, como memoria externa predilecta de la cultura teórica, que tiene

the unique potential to command attention universally and simultaneously in order to tell a primordial story about current affairs.

La televisión ocupa así el lugar de un “maestro de ceremonias” que construye sus propios acontecimientos destacados y conceptualiza así lo que es relevante y lo que no. O dicho de otra manera: La televisión es

el medio que hoy expresa en lo más amplio el *sensorium* [cursivas del autor] colectivo en sus diferentes formas tecnológicas y etapas de desarrollo (Martín-Barbero 2000: 69).

2.3.2 La narrativa serial televisiva

Dentro de la televisión, uno de los formatos culturales de mayor relevancia para la construcción de significación social, no solamente en el ámbito mexicano sino en toda Latinoamérica, es la narrativa serial en la televisión¹⁰⁶. Las narrativas seriales en Latinoamérica tomaron el lugar del cine en el que se configuraba antaño una imagen de lo nacional para conformar

¹⁰⁵ Cfr. también *Transnational Media Events from Early Modern Times to the Present*, un proyecto de investigación de un grupo de doctorandos de la universidad de Giessen/Alemania, en: <http://www.uni-giessen.de/gkmedieneignisse/home/gk-researchprogram.php>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008). Similarmente a lo que propone McLuhan (1964), este grupo de investigadores indaga sobre diversos eventos mediáticos y sus efectos sobre la cultura y la sociedad: “Outstanding media events [...] The Battle of Blenheim, the South Sea Bubble, the assassination of Kennedy or the Romanian tele-revolution are landmarks in the history of communication because they reflect important cultural issues as well as the evolution of media systems. [...] The communicative spaces opened up by media events are [...] transnational, not territorial, ones. In addition to media technologies and the content of media products, analyses focus on the processes involved in making the event public: the struggle for hegemony, including misunderstandings and persuasive strategies, as well as communicative networks and journalistic practices”.

¹⁰⁶ “For Latin American national cultures, the television novels (*telenovelas*) have the same ability to unite across age groups, regions, ethnic divisions, sexual orientations, and social classes. Pan-national television literacy enhances a sense of cultural equality by permitting fundamentally unrestricted access to the electronic medium, not only as an entertainment apparatus which connects so well with individual and collective feelings, but as a conveyor of particular codes and conventions, a televisual aesthetic which supports and delivers the culturally-rich melodramas to audiences. The telenovela draws from the collective cultural memory for its subject matter. Through the narrative of the telenovela, the romance and nostalgia of the imagined past is recontextualized into the romance and uncertainty of the imagined present. In the process images that make up the collective memory, long-term and short-term, become cultural resources which are interpreted and used in complex ways, all the while functioning to help construct a sense of national identity. In Mexico, viewers from Baja California to the Yucatan Peninsula, from the elite highrises of the Federal District to the tiny adobe homes in the villages of Chiapas all can, and do, participate in national cultural rituals via the telenovela”. James Lull, “Superculture for the Communication Age”, versión electrónica: <http://members.aol.com/JamesLull/superculture2.html>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

el escenario de una cultura popular urbana que se expresó en nuevas demandas sociales y políticas, y en unos heterogéneos modos de vida (Martín-Barbero 2000: 64).

Como ya se dijo, la narrativa televisiva ofrece un espacio *par excellence* de la “oralidad secundaria” (Ong 1982) para representaciones de la experiencialidad. En el contexto latinoamericano existe una amplia tradición de re-naturalizar marcos discursivos de géneros escritos a formatos orales; así podemos destacar como los folletines de los periódicos franceses fueron transformados en radioteatros o fueron leídos en voz alta a trabajadores en fábricas de tabaco en Cuba (cfr. también Martín-Barbero 2000). La televisión agrega una nueva dimensión a esta re-naturalización de marcos narrativos reorganizando la esfera pública y el espacio privado. Martín-Barbero señala que “hace cien años lo público estaba en la calle y en las plazas, y la casa simbolizaba lo privado” (2000: 70). Pero hoy el quedarse en casa y ver la televisión no significa estar fuera de lo público. La televisión representa una experiencialidad *voyeur*, un cruce de lo íntimo y lo público, borrando las fronteras entre ambos. La televisión permite, tanto la construcción de los acontecimientos públicos como una participación en los cambios sociales en una proyección cultural vital.

Los seriales televisivos “constituyen una de las formas de relato más populares y resistentes jamás inventadas”, (Mazziotti 1996: 9)¹⁰⁷. El serial, en forma de telenovela, es también una de las formas más dinámicas de la producción televisiva en América Latina, tanto en lo que concierne su facilidad de adaptación a ambientes socioculturales cambiantes como en lo que se refiere a sus retribuciones económicas. Es un actor de la

estandarización de modos de sentir y de expresar; de gestos y sonidos, ritmos de danza y cadencias narrativas y participantes en los procesos complejos de modernización, construcción de la nación y creciente transnacionalización de Latinoamérica (Mazziotti 1996: 26).

Esto aplica sobre todo a culturas de tradición oral como la mexicana, productora de una sociabilidad en la que lo sentido y experimentado es más importante para la vida social y económica que lo leído y escrito¹⁰⁸, y que se manifiesta más claramente en discursos

¹⁰⁷ En el año 2007, la telenovela cumplió cincuenta años en México, desde la primera producción de “Senda prohibida” de Televisa en el año 1957.

¹⁰⁸ No hay que confundir en este contexto oralidad con una falta de desarrollo de una cultura. Con frecuencia se tiende a identificar cultura oral con actitudes tradicionales, mientras la cultura escrita se dice sinónimo de mayor receptividad al cambio. Tales ideas resultan simplificadoras en exceso. La cultura oral y la cultura escrita son, en realidad, dos caras de una misma moneda. Esta profunda interconexión entre cultura verbal y escrita queda patente en las baladas y cuentos, ejemplos de cómo la cultura oral puede moldearse a una gran

narrativos culturalmente desarrollados y establecidos, como la telenovela¹⁰⁹. La telenovela como modelo discursivo acoge el modelo cognitivo de la historia de vida como un fenómeno inherentemente serial, interdiscursivo e intermedial ofreciendo un campo fundamental para la introducción de hábitos y valores.

La estructura narrativa prototípica de la telenovela posee un gran dinamismo; existen telenovelas melodramáticas¹¹⁰, históricas, cómicas, infantiles, cortas, críticas o aquellas basadas en historias reales. Es común a toda su estructura narrativa alrededor de episodios de uno o varios modelos de historia de vida. Esto posibilita una capacidad de adaptación casi ilimitada y hace competencia a las grandes series norteamericanas y europeas en las horas de mayor audiencia de la televisión. La telenovela incluso llega a ser un producto políticamente significativo porque cada día un mayor número de personas y sectores la ven como un espacio de intervención. Martín-Barbero (1987: 52) anota acerca de la centralidad del formato que

[las telenovelas son] como ese “lugar” desde el que es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción: que lo que se produce en la televisión no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estrategias comerciales sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver.

En los últimos años se han potenciado aún más estos cambios sustanciales a los formatos tradicionales de los seriales en la televisión con “nuevo modelo de telenovelar” (Martín Barbero 2000: 117)¹¹¹. Esto por la feroz competencia comercial de diferentes

variedad de fines prácticos: resolver conflictos generacionales, aliviar preocupaciones, asimilar noticias, recordar la muerte y servir de medio para transmitir las actitudes sociales dominantes.

¹⁰⁹ Umberto Eco considera la serialidad como algo propio de la cultura popular e insistió en que las series de ficción televisiva cumplieran con todos los requisitos del medio y de su lenguaje (Eco, 1986). En la misma línea, Michelle Mattelart (Bustamante 1999: 113) ha afirmado que “las series presentan la máxima adecuación a la fábrica televisiva”, y Bustamante concibe la ficción televisiva como el producto más genuino y adaptado a sus imperativos mercantiles, la reiteración de signos y la economía de medios. Su repaso histórico indica cómo su evolución coincide con la evolución del propio medio (complejidad del relato, perfeccionamiento técnico, recursos y medios, evolución cultural de sus públicos). Incluso no sólo es género característico del medio si no que lo caracteriza, es decir, contribuye a inventar al medio como espacio autónomo de expresión (Bustamante 1999: 113).

¹¹⁰ La palabra melodrama, en su acepción primigenia, conjunta un argumento de tipo ordinario (realizando problemas de índole familiar y moral) realizado en acciones con canciones. El llamado melodrama surge en la Francia del Siglo XVIII, cuando en 1762, Laurent Garcins escribe su *Tratado del melodrama*.

¹¹¹ Mario de Castro enuncia los siguientes cambios fundamentales en las series televisivas:

- las teleseries locales hegemonizan el *prime time* (horario de mayor audiencia);
- las producciones locales excluyen a las americanas;
- el género desplaza de los horarios de máxima audiencia a otros géneros;
- maduración temática (profesionales, jóvenes, acción, intriga);

cadena de televisión por producir nuevos temas y estructuras en el formato serial y lanzarlos a un mercado internacional¹¹².

En el ámbito mexicano, la competencia comercial de las televisoras mexicanas, *TV Azteca* (fundada en 1993) y *Televisa* (fundada en 1951 como *Televimex*) se despliega frecuentemente en el área de los seriales, tratando la primera productora introducir variaciones al formato tradicional, así como relaciones temáticas nuevas. Las producciones recientes de TV Azteca se basan en mujeres que dejan de ser abnegadas y víctimas¹¹³, introducen elementos del *reality TV*¹¹⁴, pero también “juegan” con la visualización, utilizando nuevas técnicas de filmación¹¹⁵ y “variaciones a la presentación” (Manuel Bauche 1999: 144-165).

2.3.2.1 La EVENT-TELENOVELA

Son precisamente estos cambios sobre la estabilidad de un marco conceptual prototípico lo que hace que el formato de telenovela siga vivo y expandiéndose. La telenovela es rígida en sus propuestas de formato (su estructura) y flexible en su narrativización (sus procesos) para incorporar nuevas relaciones temáticas y transformarlos en el serial. El formato genera *chunks* de rasgos fácilmente reconocibles y culturalmente establecidos y la narrativización los varía, amplía, restringe o modifica de acuerdo a la intención discursiva.

Martín-Barbero afirma al respecto que

cualquier telespectador sabe cuando un texto/relato ha sido interrumpido, conoce las formas posibles de completarlo, es capaz de resumirlo, de ponerle un título, de comparar y de clasificar unos relatos (Martín Barbero 1987:52).

- el nuevo realismo rompe con el modelo anterior;

- renovación de la puesta en escena, concepción narrativa y temática, en: Mario García de Castro (2000) “Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España entre 1995-2000”, versión electrónica en: <http://www.ehu.es/zer/zer14/propiedades14.htm> ,(fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹¹² Las telenovelas de Televisa se exhiben en 63 países, dobladas a 17 idiomas. En 1992, la misma televisora produjo 42.000 horas de programación en 41 estudios diferentes con utilidades de 260 millones de dólares (cfr. Mazziotti 1996: 48ff).

¹¹³ TV Azteca, telenovelas: “Mirada de mujer” y “Nada personal”.

¹¹⁴ TV Azteca, telenovela: “El Candidato”.

¹¹⁵ TV Azteca, telenovela: “La Chacala”.

El término “event” antepuesto a un formato clásico como telenovela destaca el carácter de puesta en escena compleja para construir un conflicto social subyacente que nace dentro del modelo mental de evento mediático¹¹⁶.

En el año 2004, TV Azteca produce dos event-telenovelas con las características de las exitosas mini-series de corte anglosajona y los elementos del *reality-TV* y *la docu-ficción*. La actualización del formato más tradicional de telenovela tiene como trasfondo la intención de una mayor venta del producto en el mercado internacional, concretamente en el segmento hispanohablante de Estados Unidos¹¹⁷, cuyos hábitos televisivos distan socioculturalmente del mercado local mexicano.

Las dos telenovelas cortas que produce TV Azteca, de 10 capítulos cada una, están orientados en un acontecimiento significativo del entorno mexicano. La primera event-telenovela fue *Tan infinito como el desierto*¹¹⁸ dentro del evento mediático de *Las Muertas de Juárez* y, después del éxito de ésta, repitió el formato en 2005, con *De nuevo en pie. El despertar de una sociedad solidaria*¹¹⁹ retratando, con motivo del aniversario número veinte de los acontecimientos del terremoto del año 1985 en la Ciudad de México.

¹¹⁶ Si bien la industria de la comunicación tiene muchos años usando el término inglés de *event-movie* para aquellas producciones televisivas que tienen un acontecimiento relevante de fondo¹¹⁶, no es un término establecido académicamente. Pocas publicaciones (Jockel 2006) se dedican al *event-movie* pero fundamentalmente desde una perspectiva de mercadotecnia de la comunicación no en cuanto a sus estructuras narrativas. La producción literaria alrededor del evento mediático de *Las Muertas de Juárez* produjo todo un formato nuevo de novelas periodísticas cronísticas con intermedialidades e interdiscursividades que bien podrían llamarse event-novelas en analogía al término de event-movie. Cfr. las event-novelas de Patrick Bard (2002) *La frontera*, México: Grijalbo. Víctor Ronquillo (1999) *Las Muertas de Juárez*, México: Planeta. Rafael Loret de Mola (2005) *Ciudad Juárez*, México: Océano. Sergio González Rodríguez (2002) *Huesos en el desierto*, México: Anagrama. Diana Washington Valdez (2005) *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*, México: Océano. Marcos Fernández (2005) *La ciudad de las Muertas*, México: Grijalbo para mencionar la producción de event-novelas más relevante de los últimos años.

¹¹⁷ Es un mercado potencial de 44 millones de personas.

¹¹⁸ *Tan infinito como el desierto*: salida al aire en México en Julio 2004 por TV Azteca. En Estados Unidos a través de Azteca America en noviembre del mismo año. Cfr. <http://foro.telenovela-world.com/n4/list.php?f=309> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹¹⁹ TV Azteca, septiembre 2005, en: www.tvazteca.com.mx, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Al poco tiempo de haber tenido estas event-telenovelas al aire, responde la televisora *Televisa* con *El privilegio de mandar*, una event-telenovela sobre la elección presidencial del año 2006, fusionando el formato con elementos de comedia y de sátira política¹²⁰.

2.3.3 La mediatización del estrato de causa

El término de mediatización es definido por McLuhan en el sentido de que los contenidos se encuentran enmascarados por la intervención del medio¹²¹. Para fines de nuestro trabajo entendemos la mediatización como el proceso del enriquecimiento del modelo biológico de la narrativa con las características de una memoria externa que, en consecuencia, *mediatiza* la experiencialidad. De esta manera, la información se hace accesible a un número muy grande de receptores para construir un sistema de significación cultural mediatizado, en paralelismo a un sistema cultural socializado.

La mediatización tiene, tanto efectos macrosociales como microsociales, por lo que se puede hablar de un binomio de socialización-mediatización en sociedades modernas (cfr. Habermas 1989). El medio y su impacto cambian las relaciones y orientaciones individuales y sociales, así como las conceptualizaciones del mundo. Se habla de un “cambio social inducido por los medios de comunicación”¹²². Esto genera una discusión amplia sobre la naturaleza de la construcción de significación en sociedades modernas, y polariza en el campo de los estudios de la comunicación social. Una discusión que, por supuesto, no puede ser ignorada en el presente trabajo, y a la cual esperamos aportar elementos sustanciales desde una perspectiva semántica-cognitiva¹²³. Hasta la fecha

¹²⁰ Semanalmente, durante dos años, se retrataron de manera burlona, cínica y con mucha crítica implícita y explícita en un espacio de media hora de duración los eventos actuales de la política mexicana, sobre todo de las campañas electorales para la presidencia. En la novela se modificó el evento original inventando una colonia que tiene que votar por un presidente. Para asegurar el máximo apego a los eventos políticos reales se terminaban los guiones el mismo día de la filmación. Realidad y ficción se fusionan a tal grado que la *event*-novela termina cuando concluyen las elecciones en julio del 2006.

¹²¹ Cfr. McLuhan (1962).

¹²² Cfr. Krotz, Friedrich (2001) *Medienentwicklung und gesellschaftlicher Wandel*. Köln: Westdeutscher Verlag.

¹²³ Los estudios culturales de los medios de comunicación se desarrollan sendas orillas de una línea divisoria profunda entre corrientes filosóficas opuestas que podríamos clasificar de *optimistas*, por un lado, que evalúan los efectos de los medios sobre la sociedad como primordialmente de emancipadoras y, por otro lado, una vertiente *pesimista* que defienden la tesis de que los medios manipulan al individuo. Esta dicotomía es tan antigua como los medios de comunicación. Así se diabolizó el teatro en tiempo de los griegos o las novelas del siglo XIII y XVI, mientras otros sostenían que iban a beneficiar el desarrollo de las sociedades (cfr. Briggs 2002). En tiempos más recientes, sobre todo en el siglo XX, encontramos representantes de la vertiente

existen pocos estudios transdisciplinarios que describen los procesos de la construcción de significación en los medios de comunicación desde un ángulo lingüístico-cognitivo¹²⁴.

Un modelo de la narrativa y su relevancia para los procesos de construcción de significación cotidiana, con un estudio de caso desde el mundo de la televisión, son un primer paso para trazar una posible vertiente investigativa transdisciplinaria, y necesaria, entre los estudios de comunicación, la semiótica discursiva y la lingüística cognitiva para entender más, y en mayor profundidad, cómo se construye una realidad y sus nociones socioculturales en nuestras sociedades. Vertiente investigativa que pretende ser

[an] adequate to a description of the multimodal world [...] to be conscious of forms of meaning-making which are founded as much on the physiology of humans as bodily beings, and on the meaning potentials of the materials drawn into culturally produced semiosis, as on humans as social actors (Kress/van Leeuwen 2001: 28).

La mediatización, o el agregar estructura cognitiva adicional mediática al modelo de la narrativa, nos interesa especialmente a nivel del estrato de causa. Ya mencionamos con anterioridad que la función del evento mediático es la puesta en evidencia de un conflicto de fondo a la vez de dar un espacio de máxima visibilidad a los actores sociales involucrados en este conflicto. Aquí es dónde el conceptualizador mediático puede explotar al máximo sus posibilidades económicas y de influencia de opinión. Esto implica que las narraciones mediáticas se basen en todos aquellos eventos en una sociedad que sean

- conflictivos, potencialmente dañinos para la estabilidad de la misma;
- permitan polarizar diferentes grupos e intereses;
- refieran a narraciones constitutivas y culturalmente codificadas en una comunidad de práctica (nacimiento, muerte, héroes, rituales sociales);

optimista en Benjamin (2002 (1936)), Enzensberger (1974 (1970)), McLuhan (1962, 1989) y Fiske (1989, 1994), y representantes como Adorno/Horkheimer ((1947)1969) para la escuela de Frankfurt y estudiosos en la tradición de la escuela de Toronto como Postman (1986) quienes defienden una posición pesimista dentro una orientación materialista-marxista.

¹²⁴ Aquí se mencionan algunos de los institutos que trabajan los medios de comunicación desde una perspectiva cognitiva. Proyectos de investigación del ámbito alemán se pueden consultar en <http://www.ids-mannheim.de/oea/forsch/forsch1.html?database=projekte&table=swforsch&titel=&auskunft=&ort=&schlagwort=Wissenschaft&id=40&maxnum=98> del instituto del idioma de alemán en Mannheim, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008), o publicaciones periódicas como el *Journal of Communication*, <http://www.blackwellpublishing.com/journal.asp?ref=0021-9916&site=1>, y el *American Journal of Communication*, <http://www.acjournal.org/>, así como *Communications* que aporta informaciones desde el ámbito europeo, <http://www.degruyter.de/journals/communic/detailEn.cfm>.

- tengan un impacto que los pueda inscribir en una memoria colectiva como un “antes” y “después” del evento;
- presenten una cercanía emocional y psicológica;
- tengan un estrato de causa complejo y frecuentemente inconcluso.

De acuerdo a ello, los eventos de muertes no-naturales, de la explotación de ciertos sectores de la sociedad, de las catástrofes naturales y de otros sucesos destacados relacionados a circunstancias del ciclo de vida humano siempre serán material para las narraciones en eventos mediáticos de gran alcance.

En el caso del evento mediático de *Las Muertas de Juárez* podemos retomar el enlistado anterior y anotar lo siguiente

- es un evento conflictivo que amenaza la estabilidad social (muertes violentas masivas);
- expone los intereses de mucho grupos sociales en pugna (autoridad, sector civil, crimen organizado);
- refiere a narraciones constitutivas de la relación entre hombre y mujer en la sociedad mexicana;
- el impacto es de “antes” del evento (no observar la violencia de género) y de “después” del evento (aprobación de una ley contra el feminicidio);
- es un hecho que atañe los valores, creencias y auto-concepciones de la sociedad mexicana (caballerosidad, machismo, la seguridad del país);
- no se sabe, hasta la fecha, quiénes son los culpables de los asesinatos.

Para el caso del evento mediático de *Las Muertas de Juárez* se cumplen los criterios del evento mediático, sobre todo en el estrato de causa porque falta información validable, tanto sobre la identidad de los asesinos cómo sobre las causas o los motivos de los asesinatos.

En analogía a los principios y parámetros cognitivos básicos hay serie de principios y parámetros que mediatizan la narrativa. Dicho de otra manera, hay una serie de principios y parámetros para la narrativización en medios de comunicación que influyen sobre los

procesos de *blending* y presionan sobre la relación de la dinámica de fuerzas entre los actores. Describimos en lo siguiente los principios y parámetros más prototípicos.

2.3.3.1 El principio de *codificación cultural*

El mito tiene cara cultural, por lo que toda construcción mediática está culturalmente codificada. No todos los acontecimientos tienen la misma narrabilidad en diferentes comunidades de práctica. El evento mediático, su narrativización mítica y mediática, depende de la relevancia cultural del evento de fondo para la comunidad. Couldry (2003: 73) menciona en este contexto al ejemplo del *11 de septiembre* en Estados Unidos. El ataque físico al *World Trade Center* en Nueva York fue construido por los medios como un ataque al centro simbólico y material del país actualizando el mito fundador de la nación. La cadena televisiva CNN, por ejemplo, titulaba todos sus espacios dedicados al acontecimiento con “terrorism in the American heartland” (“terrorismo en el corazón de los Estados Unidos”). Una integración conceptual entre el evento y el cuerpo humano, en cuyo centro vital se encuentra el corazón.

Las Muertas de Juárez puede leerse en analogía al ejemplo estadounidense. Mediáticamente es un asesinato de los valores de la sociedad mexicana, que se auto-concibe como democrática, renovada y moderna. Esto en una doble lectura de “Juárez”, por un lado como el nombre de la Ciudad en la que ocurren los hechos o, por otro lado como el nombre del padre fundador del México moderno (Benito Juárez). En esta segunda lectura “se adoptan” a las muertas como “las muertas de todos los mexicanos” porque son una “vergüenza nacional”¹²⁵. Instanciaciones de la muerte, sobre todo aquellas en las que se relatan muertes violentas o súbitas, son esenciales para el modelo del evento mediático porque marcan una cesura social. Así podemos afirmar que hay un

¹²⁵ Corrido *Las Muertas de Juárez* de los Tigres del Norte, México: Fonovisa.

La construcción “sobre la vergüenza nacional” de los asesinatos en múltiples formatos mediáticos dividió la opinión pública. Unos se mostraban a favor: “Si ellos (Los Tigres del Norte) van a vender su disco dentro y fuera de México, pues, se sabrá más de esto; ellos hacen su trabajo como artistas y si divulgan este problema que lo hagan, que se sepa, ya sea a través de una canción, un documental, una película, qué sé yo”. Otros más bien se oponían considerando que el evento explotaba la tragedia: “estos casos los siguen utilizando con fines de lucro, con fines comerciales como es esa canción, diga lo que diga en su letra, porque nosotros lo que quisiéramos es que al comentar de los homicidios se hiciera para bien, para buscar la justicia que tanto queremos, no sólo para ganar dinero”. *Los Tigres del Norte* comentan al respecto: “Estamos para servir al público, y mientras seamos útiles para poder expresar lo que todo el pueblo siente, seguiremos existiendo”. Entrevista con Hernán Hernández, uno de los integrantes de “Los Tigres del Norte”. Todas las citas en: *Agencia Notimex*, 3.2.2003, www.notimex.com.mx.

antes y después del evento del *11 de septiembre*, y también hay un antes y después del evento de *Las Muertas de Juárez*¹²⁶.

2.3.3.2 El principio de *maximizar la narrativización*

El principio de la mediatización se logra mediante el parámetro de la maximización de las posibilidades del sistema cognitivo de la narrativa para la construcción de significación en el evento mediático. Esto significa, para el caso de la televisión, que se usarán todas las posibilidades episódicas, miméticas, míticas y visuosimbólicas para la construcción de la narración en el evento mediático.

La narrativización en *TID* aprovecha la totalidad de la narrativa para la construcción del evento. Tiene un soporte visuosimbólico audiovisual conectado a una memoria externa culturalmente establecida que ya cuenta con normas de procesos estilísticos, relaciones temáticas y prácticas habitadas (cfr. Bordwell 1992) que, a su vez, descansa sobre la riqueza productiva del controlador lingüístico que produce modelos mentales y marcos conceptuales míticos.

2.3.3.3 El parámetro de *ser relevante*

El principio que rige el proceso de conversión de un acontecimiento a evento mediático es la relevancia para un contexto cultural. Hay historias muy universales como la muerte violenta o súbita cuya relevancia es universal y, en consecuencia, los eventos mediáticos de accidentes, tragedias, desastres naturales y asesinatos son universales también. Pero dentro de cada evento mediático sobre la muerte hay elementos de mayor relevancia cultural que en otros, y de ellos depende en gran parte las inferencias que se pueden hacer en una comunidad de práctica para correlacionar el mundo narrativo con el mundo real¹²⁷. Esto implica que acontecimientos culturalmente cercanos tengan mayor impacto que los que se encuentren distantes en sus contenidos. Los eventos de la condición

¹²⁶ Una consecuencia directa del caso de *Las Muertas de Juárez* y su representación en el evento mediático es la creación de la "ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia", que como primera ley mundial define el concepto de feminicidio (capítulo V.), cfr. *Diario oficial de la Federación*, tomo DCXLI, No.1, 1 de febrero 2007.

¹²⁷ Cfr. Sperber/ Wilson (1986) *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell.

humana que se dan fuera de la comunidad resultan impactantes y trágicos, pero si suceden dentro del contexto cultural adquieren otra dimensión de significación.

Esto se relaciona con un parámetro espacial de figura-fondo de la acción, donde la cercanía genera mayores y más posibilidades hacia inferencias del significado¹²⁸. Posibilita una puesta en escena mediática que permite relacionar el acontecimiento con los conflictos subyacentes o las líneas divisorias sociales de una comunidad. *Las Muertas de Juárez* es un evento mediático, porque, más allá de los asesinatos conceptualiza conflictos subyacentes de la sociedad mexicana que incluyen autoridades ineptas y corruptas, prácticas de explotación neoliberales en la frontera norte del país o con la cuestión de cual debe ser el modelo mexicano moderno que rige la convivencia entre hombres y mujeres.

2.3.3.4 El parámetro de *seleccionar*

El principio de la relevancia se relaciona con el parámetro de *seleccionar*. El evento mediático selecciona aquellos rasgos del acontecimiento que sean relevantes para el contexto cultural en el que se construye la narrativización. El parámetro promueve la selección de

some aspects of a perceived reality and to make them more salient in a communicating text, in such a way as to promote a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation or treatment recommendation (Entmann 1993: 52)

En el evento mediático de *Las Muertas de Juárez* se seleccionan entonces acciones-narraciones de la explotación económica, cuestiones de misoginia, autoridades ineptas o la impunidad en el país. En *TID* se documenta el parámetro de seleccionar en los insertos documentales que evalúan la ACCIÓN, en la selección del perfil de las víctimas, en el perfil de los asesinos y la selección de las probables cuasas de muertes.

¹²⁸ Podemos observar como un acontecimiento como la muerte de mineros en una provincia en Rusia resulta trágico y se convierte en noticia universal que da la “vuelta al mundo” mediante las distintas agencias de noticias. Pero un acontecimiento como la muerte de mineros en la mina *Pasta de Conchos* (2006) en el estado de Coahuila resulta culturalmente más relevante para el contexto mexicano porque permite una construcción que va más allá de la muerte accidental de unos cuantos trabajadores. Actualiza conflictos de fondo como lo son la explotación de trabajadores, la falta de responsabilidad de empresas explotadoras, la inercia de las autoridades o la pobreza de las familias afectadas.

2.3.3.5 El parámetro de *dar prominencia*

El parámetro de *seleccionar* está íntimamente vinculado al parámetro de *dar prominencia*. Esto tiene el efecto de guiar la construcción de significación hacia un sustrato narrativo determinado. Gamson y Modigliano definen esta prominencia en el evento mediático como

a central organizing idea or story line that provides meaning to an unfolding strip of events, weaving a connection among them. The frame suggests what the controversy is about, the essence of the issue" (Gamson and Modigliani 1987, p. 143).

La prominencia se relaciona con el principio de prototipicidad de los modelos y marcos míticos ya que el marco conceptual mediático seleccionado tendrá una narración de tipo "hilo rojo" prototípica para poder, sobre éste, darle prominencia a aquello que se desea destacar hacia una emergencia del significado. En *TID* identificamos como prototípica la estructura de la narración en un mapa conceptual de VÍCTIMA - ASESINO - CIUDAD JUÁREZ. Dentro de estos ejes conceptuales se da prominencia a la impunidad y la ineptitud de las autoridades como la causa principal de los asesinatos. El marco de ACCIÓN-NARRACIÓN en el evento mediático comprime así un evento de relevancia social y de naturaleza compleja y difusa, lo que Lippmann describe como "altogether too big, too complex, and too fleeting for direct acquaintance" (1922, p. 16 citado en Scheufele 1993), a una secuencia de acciones prototípicas unidas en una relación de causa-efecto¹²⁹.

2.3.3.6 El parámetro de *inhibir*

La selección y prominencia de algunos elementos del acontecimiento implica también inhibir otros tantos que desviarían la narración de su centro prototípico obstaculizando su progresión y coherencia lineal. El marco conceptual de la EVENT-TELENOVELA inhibe en el modelo mental de la historia de vida todos aquellos episodios que no resulten directamente vinculados a la relación causa-efecto de los asesinatos. Esto corresponde

¹²⁹ Peñamarín (1995: 7) cita en su estudio trabajos etnográficos que demuestran que "las audiencias de las series comentan los episodios de ficción a partir de acontecimientos ocurridos en sus entornos no ficticios y, a la inversa, en el comentario y la interpretación de los problemas de sus vidas personales, esos públicos introducen con frecuencia acontecimientos y desarrollos de la ficción percibida en los media, que les sirven de modelos cognitivos a partir de los cuales piensan y elaboran en conversaciones los temas problemáticos de sus mundos de vida".

con los marcos de la narrativa en la que se inhibe información redundante y no relevante a la progresión de la narración. En *TID* se reduce el modelo de la historia de vida de cada una de las cinco víctimas a una o dos secuencias narrativas contextualizadoras comprimiendo aspectos de la vida para dar prominencia a las secuencias que narran propiamente el hecho del asesinato.

3. LOS PROCESOS DE LA CONCEPTUALIZACIÓN NARRATIVA

3.1 El estrato de causa de la narrativa

Hasta este punto se han desarrollado muchos elementos constitutivos de la narrativa. Esto permite ahora elaborar aspectos de como esta estructura narrativa está fundamentalmente destinada a enmarcar relaciones de causa y efecto de los eventos del mundo, esto es, dar una “explicación” a eventos del mundo físico espaciotemporal circundante:

narrative prototypically roots itself in causal-chronological relations [...]. The hallmark of narrative is its linking of phenomena into causal-chronological wholes; stories provide structure for connecting otherwise isolated data into elements of episodes or “scenes” whose components can be represented as systematically interrelated via causal networks¹³⁰.

La narrativa posibilita un comportamiento colectivo de los elementos singulares en un tejido de relaciones de causa-efecto psicológicos y sociológicos produciendo mapas conceptuales dinámicos con un significado emergente que representa el evento a escala humana.

La escala humana en la construcción de eventos complejos significa estar capacitado de hacer juicios heurísticos sobre el comportamiento de actores, objetos y relaciones entre ellos basados en experiencias previas, o cómo lo formula Herman (2003:176)

stories function as a judgment heuristic, i.e., an assemblage of rules of thumb for interpreting experience, with attendant *biases* [cursivas del autor] whose effects warrant closer scrutiny.

y sigue

heuristics of this sort enable people to determine the probability of rain, the size of the crowd on a street, or the time needed to write an academic essay – though they also lead to systematic errors that researchers have technically defined as the *biases* [cursivas del autor] attendant upon distinct kinds of judgment heuristics.

En este sentido se puede sostener que la principal función de la narrativa es establecer vínculos causales heurísticos entre acciones y actores en un orden secuencial. Esto le confiere al estrato causal un estatus privilegiado. La narrativa funcionaliza los estratos espaciotemporales para proyectar relaciones espaciotemporales sobre el estrato de causa. Esta proyección es un desarrollo ontogenético y filogenético natural, ya que tanto el estrato espacial como el temporal dependen de desarrollos cognitivos anteriores (en

¹³⁰ Herman 2003: 176.

dependencia de la percepción). Si en estas etapas la causalidad era muy incipiente y física adquiere en el estrato causal conceptual todo su potencial para generar relaciones psicológicas y sociológicas en dependencia de construcciones del discurso. El estrato causal de la narrativa engloba relaciones espaciotemporales generando movimientos o desplazamientos conceptuales y depende de éstos para su organización interna¹³¹.

Así que más que hablar de un estrato de causa tenemos que hablar de todo un tejido causal. Dentro de la causalidad se encuentran diferentes relaciones semánticas; de inclusión, de oposición o de exclusión que dinamizan el tejido de causa con dimensiones conceptuales de secuencia (o una ruptura de ésta) y una locación fija. Éstas organizan la comprensión de un evento complejo y permiten así las necesarias inferencias, proyecciones e integraciones de rasgos entre el evento y los rasgos almacenados en la estructura mental profunda. Es así cómo lo nuevo, lo no-familiar y lo desconocido se fusionan para alcanzar una escala experiencial en la interpretación de un evento:

through narrative, the strange and the familiar achieve a working relationship.
(Shore 1996: 58, citado en Herman 2003: 179)

El resultado es un estrato causal del comportamiento humano en mundos físicos y mundos culturales, o, dicho en términos cognitivos, el tejido de causa en la narrativa provee una trayectoria para que los actores encuentren puntos fijos o locaciones en espacios emergentes dinámicos y complejos. Se crea una conexión entre el pensamiento y la acción, entre el conocimiento y la aplicación de éste a situaciones complejas del mundo físico espaciotemporal (cfr. también Herman 2003: 183).

De los múltiples procesos que intervienen en esta conexión nos interesa, sobre todo, destacar dos de los más básicos y relevantes para la construcción del tejido de causa de eventos complejos en la narrativa natural: los procesos de la integración conceptual (*blending*, Fauconnier/Turner 2002) y de la dinámica de fuerzas (*force dynamics*, Talmy 2000).

¹³¹ Barthes (1962) ya reconoce la organización de la causa en dependencia del espacio y el tiempo cuando sostiene que el cuento es una expresión cultural del principio *post hoc, propter hoc*. Esto es, es una organización causal, en el supuesto de lo que sucede en segundo lugar es el resultado de lo que lo antecedió. El orden causal se determina por una organización espaciotemporal.

3.1.1 El modelo *folk*

La simplificación en el estrato de causa se da mediante los modelos *folk* de causa o modelos perceptuales-conceptuales simplificados. Estos modelos guían la integración causal e incluyen prejuicios, convicciones, evaluaciones e integraciones conceptuales de comportamientos cotidianos. Estos modelos *folk* dependen tanto del discurso como de la experiencialidad y no necesariamente se correlacionen con realidades físicas. Los modelos *folk* se basan en la experiencialidad y la emocionalidad modelando la causalidad de eventos mediante generalizaciones, simplificaciones y acumulaciones. Veamos el siguiente ejemplo:

(7) *El lenguaje es una maravilla.*

En (7) tenemos una afirmación que reduce una complejidad enorme (“la importancia del lenguaje”) a una expresión genérica aprobatoria (“una maravilla”). Un modelo popular de “lenguaje” es lo suficientemente amplio y simple para integrar cualquier marco conceptual como lo amplían (7a) y (7b).

(7a) *El lenguaje es una maravilla* → para crear mundos posibles.

(7b) *El lenguaje es una maravilla* → que une a las personas y sus ideas.

Vemos claramente como el modelo *folk* le confiere al modelo del actor (“el lenguaje”) una calidad de espacio genérico para posibilitar múltiples integraciones de marcos conceptuales muy diversos (“crear mundos posibles”, “unir a las personas”)¹³².

También podemos ver pragmáticamente cómo la función del enunciado narrativo no está en dar informaciones precisas sobre la naturaleza del lenguaje, sino está en el deseo de llegar a un consenso social mediante la expresión de una ACCIÓN (“crear” y “unir”). De esta manera se logra el principio de fortalecer las relaciones vitales. Veamos otro ejemplo en el que dos mexicanos analizan lo que podría ser el “carácter nacional” de los alemanes:

(8) *Los alemanes son medio toscos para las relaciones sociales.*

(8a) *¡Cómo no! ¡Con ese frío que hace por allá!*

¹³² Cfr. Fauconnier/Turner 2002.

Para anteponer una función social sobre la de contenido, el modelo *folk* sacrifica la complejidad semántica en el estrato causal. En el ejemplo (8) y (8a) vemos como primero se selecciona y se da prominencia a un rasgo conceptual del actor (“medio toscos”) y luego se simplifica la causa con referencia a la experiencialidad (“frío ambiental” igual a “frío social”). La simplificación no se basa en un conocimiento científicamente comprobable (una relación entre la temperatura exterior y la capacidad de relacionarse socialmente). La causalidad se relaciona al *sentido común*¹³³ como modelo experiencial y referencial. El sentido común se adquiere por medio de la percepción, de la experiencia, a través de los sentidos y de narraciones, de una manera espontánea, dispersa. En (8) y (8a) lo foráneo de un país y los usos y costumbres de sus habitantes se enmarca en algo familiar (frío = persona tosca, y calor = persona amigable) que permite la simplificación de la causalidad y una especie de “entendimiento común” para los hablantes de una comunidad de práctica generando identidad (*bonding*) y otredad. Ampliemos esta idea con el ejemplo en (9):

- (9) *Oye, he leído que el 50% de las mujeres son abusadas por sus esposos.*
- (9a) *Juan también golpea seguido a su esposa.*
- (9b) *Bueno, creo que es así de colérico porque su mamá de chico le pegaba mucho.*

El modelo *folk* y el sentido común en (9a) permiten una reducción de marcos conceptuales complejos (“maltrato a mujeres”) a marcos conceptuales más familiares con un actor más cercano en el centro del evento (“Juan”). Adicionalmente tenemos un marco de ACCIÓN-NARRACIÓN que da estructura conceptual adicional (“su mamá de chico le pegaba mucho”) en (9b).

La finalidad de la narrativa no es el principio científico, sino *alcanzar una escala humana* para las complejidades del mundo. Aunque estos modelos simplificados parecen sencillos a primera vista, no lo son. Ofrecen un espacio genérico dinámico y flexible para la actuación con una capacidad de integración conceptual ilimitada en marcos de ACCIÓN-NARRACIÓN, convirtiendo así a la narrativa en una poderosa creadora de

¹³³ El término *sentido común* describe las creencias o proposiciones que son, para la mayoría de la gente, prudentes, sin depender de un conocimiento esotérico, investigación o estudio. Cfr. Rubén Alvira Domínguez/J. Ferrer Serrate. *Sentido común*, versión electrónica en: www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=5920&cat=filosofia, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

conceptualizaciones y categorizaciones. El espacio genérico “Juan” (9a) permite integrar un modelo de historia de vida en (9b) “la mamá de chico le pegaba mucho” para explicar porqué “Juan golpea seguido a su esposa” y así relacionar un evento del mundo real, el “maltrato de mujeres” con una historia familiar y cercana.

Veamos el siguiente ejemplo de *TID* en los que se construyen arquetipos de “buena mujer” y “mala mujer” para crear una explicación para los asesinatos. En el primer ejemplo tenemos a Leopoldo, un político ambicioso, influyente y corrupto. Él representa, en una relación de parte-todo, al segmento de los ricos en la sociedad mexicana. Leopoldo expresa a su esposa Fany sus ideas sobre el feminicidio y de quiénes son los actores de esta tragedia:

(Fany y su esposo Leopoldo, un político importante desayunan en la terraza de su residencia. Fany lee el periódico y comenta su lectura con su esposo)

- Fany: No puede ser, ¡qué barbaridad! ¡Mira no más, cuántos crímenes...!
- Leopoldo (*la interrumpe*): Fany, por favor, **deja de ser morbosa**. ¿Por qué no dejas de leer **la nota roja**?
- Fany: ¡Ay Leopoldo! Si todo está en la primera plana. Mira, aquí dice que son muchas mujeres jóvenes que trabajan en la maquiladora, y...
- Leopoldo (*la interrumpe*): ¡Ya!... ¡No me amargues el día! (*toma el periódico*)...
¿Tú crees que eso le pasó a una mujer trabajadora y decente?
- Fany: Bueno, no. Pero ahí dice.
- Leopoldo (*la interrumpe*): La policía acaba de descubrir que **todas estas mujeres llevaban una vida doble**. Usa tu inteligencia. Piensa un poquito.
- Fany: ¿Entonces todas son prostitutas y por eso las matan?
- Leopoldo (*desesperado*): Fany, me desquicias. **¿Tú crees que las sacaron de su casa cuando estaban rezando el rosario?** Yo creo que no.
(*TID*, Cap. 2, E8, 36:38 – 38:43)

Los enunciados de Leopoldo se basan primero en un modelo *folk* de que la prensa es la que construye los hechos violentos para deleite de sus lectores (“la nota roja”, “deja de ser morbosa”). Leopoldo trata así invalidar que estos hechos tengan un fondo comprobable o real. Al ver que su modelo no es compartido por su esposa (“si todo está en primera plana”, “son muchas mujeres jóvenes que trabajan en la maquila”) busca otro modelo causal simplificado y se sirve de una dicotomía mítica de la “mujer decente” y la “mujer no decente” y en el cual la mujer “no decente” resulta actor de su propia muerte.

Su modelo simplificado sostiene que las buenas mujeres no son víctimas de crímenes sexuales (“¿tú crees que eso le pasó a una mujer trabajadora y decente?”). La causa de los crímenes radica por tanto en las mujeres “no decentes”. Estas viven vidas no respetables (“vida doble”) y el sentido común nos dice, quien lleva una vida no respetable se mete en problemas. Le agrega estructura adicional a su modelo de causalidad simplificado sirviéndose de una autoridad genérica, a la cual cita en voz referida (“la policía acaba de descubrir”).

El modelo simplificado de culpar a las mujeres (malas) de los crímenes en Ciudad Juárez se amplía en otro episodio en el que tenemos a un judicial que investiga la desaparición de la niña Flor:

(Bruno asigna a dos judiciales para que ayuden en la búsqueda de la desaparecida Flor. Están en la tienda donde Patty le compró los zapatos nuevos a Flor. El judicial se interesa por unas botas y quiere probárselas. Coquetea con la empleada de la tienda, pidiéndole un descuento).

Judicial (coquetea a empleada): Eh, muñeca. ¿Me puedes hacer un descuento?
Empleada: (sonríe) No.
Judicial: ¿Y si en la noche te invito a unos tragos?
Empleada: No, no puedo.
Judicial (a Erika): ¿Ya ve? Cuánto apuesta que al ratito me va a decir que sí. Si así son todas. **Andan con el primer desconocido** y al rato **salen con que “me violaron”**.

(Toño, el padre de Flor se le echa encima al judicial. Quiere golpearlo).
Judicial: ¡Mire, mejor cálmese! **A esa edad ya se las saben de todas**, todas.

Patty: Mi hija todavía jugaba con muñecas.

Judicial: **¿Entonces por qué se la llevaron?**

(TID, Cap. 4, E6, 1:18:27 – 1:21:07)

El judicial afirma el modelo anterior de las mujeres “malas” y “buenas”. De acuerdo a esta división se sentencia a la mujer que coquetea con los hombres (“andan con el primer desconocido”) como responsable de abusos sexuales. Y siendo responsables de los abusos tampoco tienen derecho a quejarse (“al rato salen con que me violaron”). El judicial considera que todas las mujeres son malas porque provocan sexualmente al hombre (“se las saben de todas todas”). Cuando la madre de Flor reclama que su hija todavía no era mujer (“mi hija todavía jugaba con muñecas”) el judicial, careciendo ahora de una explicación dentro de su modelo *folk*, le pregunta (“¿entonces por qué se la llevaron?”).

Esta conceptualización de lo femenino se complementa con una narración de lo masculino como depredador sexual que pone en riesgo la integridad física de la mujer, siempre que ésta se sale de los patrones socioculturales establecidos para mujeres.

(Es tarde. Ya oscureció. Blanca se tardó en regresar a casa después de su trabajo. Cuando finalmente llega, Erika la recibe toda alterada.)

Erika: Blanca, ¿qué pasó? ¿Dónde estabas?
Blanca: Con una amiga.
Erika: ¿Con una amiga? ¿Y no pudiste marcar al celular?
(Grita) Créeme, **si las mujeres tuvieran un poquito más de conciencia y se cuidaran más**, no habría tantas asesinadas.
Blanca: ¡Cálmate, ya estoy aquí!
[...]
Blanca: Tienes razón. Yo también me enojé porque acabo de ver a Flor en la calle. Le grité, pero no me hizo caso...La hija de Patricia.
Erika: ¡Dios mío! ¿Qué hace sola la niña por ahí? Ves, **eso es lo que me preocupa**, Blanca. *(Llora)*

(TID, Cap.3, E9, 1:01:27 – 1:01:40)

Aquí Erika hace referencia a un arquetipo de lo masculino que frecuentemente se concibe como un modelo de *lo oscuro*. Las mujeres coadyuvan a los asesinatos porque no se cuidan de estos hombres oscuros que actúan como depredadores sexuales. La expresión (“si se cuidaran más”) se basa en un modelo perceptual-experiencial simplificado que las noches son peligrosas y llenas de hombres malos en búsqueda de relaciones sexuales. El sentido común nos induce entonces a creer que una mujer tiene que cuidarse constantemente del hombre depredador, y, de preferencia, tiene que quedarse en la casa en la noche para que no le pase nada malo (“¿qué hace sola la niña por ahí?”).

Dos escenas más adelante se triangula el modelo *folk* de la “mujer mala” y del “hombre oscuro” con la “función protectora de los padres de las mujeres”.

(Los padres de familia van a la comisaría para pedir ayuda a la policía en la búsqueda de Flor. Bruno, el comisario los recibe de manera desganada. Su actitud es cínica).

Bruno: *(A Patty y Toño, padres de Flor)* ¿Ustedes son **los padres?**

¿Por qué no la cuidan?

(TID, Cap. 4, E2, 1:09:59 – 1:13:00)

El comisario Bruno retoma el concepto de que la culpa de los homicidios reside en las mujeres mismas, estableciendo un arquetipo de “la función protectora paterna. Bruno les echa a los padres la culpa de la desaparición de su hija, concibiendo así los asesinatos en

un modelo simplificado de causalidad que incluye la falta del deber paterno (“¿por qué no la cuidan?”).

Vemos claramente como el modelo simplificado de tipo *folk* genera una emergencia psicológica y social de la narración, alrededor de arquetipos de actores. Estructura las creencias y valores del modelo mental de “mujer”, dónde éstas se convierten en responsables de sus propios asesinatos. El modelo integra distintos sectores de la sociedad, desde la agonista a los antagonistas.

3.2 Los procesos de la integración conceptual (*blending*) de efecto y causa

La integración conceptual es uno de los procesos fundamentales del *modus operandi* de la narrativa. La integración conceptual sucede *tras bambalinas* (cfr. Coulson 2000) de toda actividad cognitiva. Constán­temente relacionamos elementos de una estructura mental profunda de primer o segundo orden con otras estructuras de mayor particularidad.

El *blending* es un proceso creativo de la mente para integrar rasgos de marcos conceptuales de diferentes espacios mentales en un único espacio que provee a través de esta fusión, un significado emergente. También es un primer bloque de construcción para establecer diferentes relaciones semánticas entre elementos separados en diferentes espacios mentales. Por la naturaleza del estudio casuístico en la presente investigación indagamos especialmente en los procesos integración conceptual para la construcción de un estrato de (efecto y) causa.

Fauconnier/Turner (2002: 76) en su trabajo básico sobre la integración conceptual presentan múltiples ejemplos de distinta complejidad para ilustrar el proceso de la integración conceptual de efecto-­causa. Los procesos pueden ser integraciones muy inmediatas como el *rugir* que nos lleva directamente a una causa, el *tigre*. Ambos, efecto y causa, están integrados en un solo espacio (*blend*) que provee una mirada global o holística a las relaciones fenomenológicas de un complejo evento que podríamos describir con “el ataque de un tigre” (significado emergente).

Algunos escenarios de la integración conceptual se relacionan directamente a la percepción y los sistemas motosensoriales y requieren todavía de menos esfuerzo mental para su construcción. Frecuentemente requieren únicamente de estímulos nerviosos muy básicos para la integración, como por ejemplo la sensación de dolor en el brazo (efecto) cuando nos golpeamos en la puerta (causa).

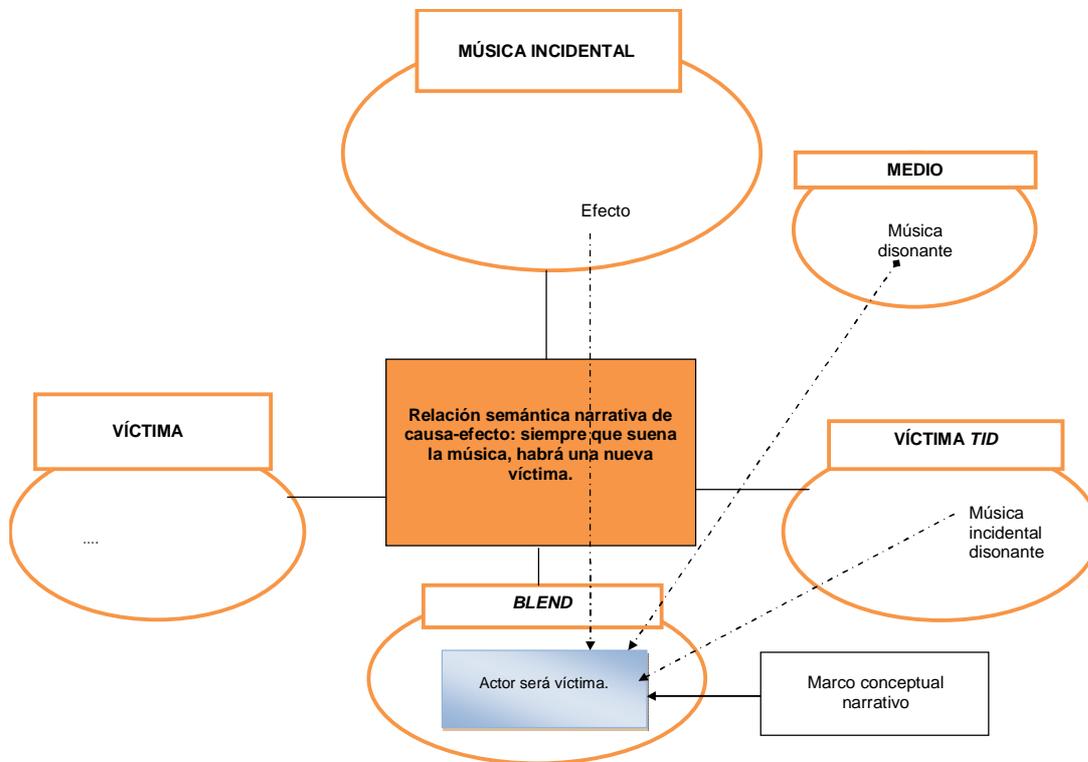
En una memoria externa sucede algo similar: los *blends* conceptuales, sobre todo a nivel de los sistemas visuosimbólicos son inmediatos para la construcción de significados de causa-efecto¹³⁴. Probablemente sea esta inmediatez la razón para que las construcciones de causalidad mediante una imagen y un sonido tengan un potencial de influencia tan grande sobre la construcción de significación.

En *TID* se introduce por ejemplo una música incidental que acompaña a toda persona con calidad de víctima. Es un recurso perceptual remoto de la etapa episódica-mimética, muy inmediato y relacionado directamente a los sentimientos para integrar conceptos complejos.

Para representar el proceso de la integración conceptual nos servimos del modelo básico del *blending*, tal como lo proponen Fauconnier/Turner (2002: 46) y lo adaptamos para la narrativa:

¹³⁴ Barsalou (1999) habla de esta inmediatez de la cognitivización en sistemas perceptuales simbólicos.

Gráfico 8: *blend efecto-causa, MÚSICA INCIDENTAL*



En un espacio de la estructura mental profunda se almacena un arquetipo para el sonido incidental como *efecto* similar al dolor cuando nos golpeamos en la puerta (causa física). Basta con producir la música incidental en el espacio narrativizado para evocar simultáneamente la causa (en el caso de *TID* para la muerte de una persona). Para establecer la relación semántica de causa-efecto (en el centro del gráfico) reclutamos información de un marco conceptual narrativo externo a la integración conceptual que nos hace entender que una música disonante significa “peligro” o “amenaza”.

Los medios producen sus propios arquetipos conceptuales, sobre todo visuales y musicales porque se relacionan directamente con los sentimientos y las percepciones: con músicas suaves se asocian sentimientos positivos, con armonías disonantes, hechos negativos. Son arquetipos musicales o visuales prototípicos que no guardan relación alguna con el evento físico espaciotemporal; no hay música incidental disonante (efecto) antes de que ocurra un crimen (causa) y tampoco tocan violines (efecto) cuando

nos enamoramos (causa). Pero gracias a la conceptualización mediática disponemos de un acervo prototípico importante de músicas incidentales o de construcciones visuales fijas, en analogía con sentimientos básicos, que nos permiten la integración instantánea de la causa o de las relaciones semánticas de un evento complejo¹³⁵.

Sobre estos *blends* básicos, que pueden ser adscritos a los desarrollos de la etapa de la cultura episódico-mimética, se construyen posteriormente *blends* que incluyen el lenguaje (en la etapa de la cultura mimética) sin que los elementos básicos del proceso de la integración conceptual varíen.

Pero independientemente de cuantos efectos tenga una causa particular, la comprensión de esta última depende de fusionar todo los efectos en un solo espacio mental:

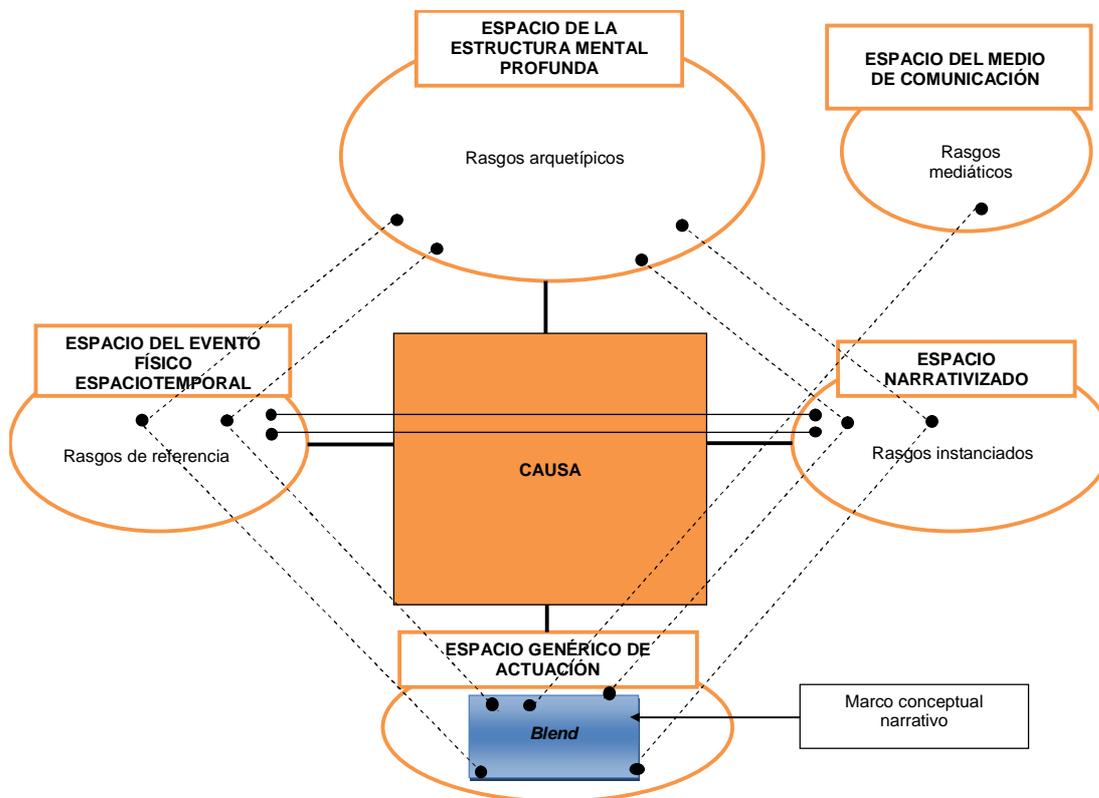
global understanding is a matter of blending cause and effect. Each step of a proof is the effect of the previous steps. All of these causes and effects can be followed as a sequence, but achieving a global understanding requires blending them all into one space¹³⁶.

Veamos ahora en el gráfico 9 con detalle cómo se realiza el proceso de la proyección e integración de rasgos en la narrativa en una compleción del patrón hacia una relación semántica macro de causa.

¹³⁵ Podemos pensar en otros ejemplos como la música incidental de los violines (efecto) previos al beso de los enamorados (causa), o la música incidental (efecto) cuando va a atacar el tiburón blanco (causa). Son arquetipos conceptuales de música incidental que refieren a otros discursos mediáticos y no a eventos de una realidad circundante.

¹³⁶ Herman 2003: 77.

Gráfico 9: la integración conceptual en la narrativa



El modelo consta de cuatro espacios mentales básicos: el *espacio del evento físico espaciotemporal* a la izquierda, el *espacio de la estructura mental profunda*, arriba, el *espacio narrativizado* a la derecha, y, en la parte inferior, el *espacio genérico de actuación* en la que se realiza la fusión de los elementos o el *blend*. Para efectos del presente estudio se incluye una memoria externa, la televisión que se agrega en la parte superior derecha con la denominación de *espacio del medio de comunicación*.

El recuadro naranja del medio denota la relación semántica de fondo que relaciona los rasgos de cada espacio en una contraparte parcial o total para crear una causatividad del evento. La naturaleza de la relación semántica, en un primer nivel puede ser de inclusión, de consecuencia, de exclusión y otros para, en un segundo nivel construir una relación de causatividad entre espacios conceptuales dispares. Es en sí un tipo de integración conceptual.

Esta relación semántica de fondo que proporciona las necesarias relaciones contraparte deriva de un mito o de una narración constitutiva que permite unir (*bind*) los diferentes espacios que integran el *blend*, reclutando conocimientos y significados más generales que dinamizan los espacios estáticos hacia un movimiento ficticio conceptual (recuadro en la parte inferior a la izquierda, *marco conceptual narrativo*). Estos conocimientos no necesariamente se encuentran presentes en los espacios de ingreso pero son significados que circulan en el interdiscurso social y están almacenados en la memoria colectiva cultural.

Los rasgos de los distintos espacios son proyectados hacia un espacio genérico del actor o de actuación. Lo que se puede proyectar y cómo no es un juego de azar. Hay una proyección selectiva con una relación semántica determinada que genera una estructura conceptual emergente¹³⁷. Para construir esta estructura podemos imaginarnos a los marcos y modelos de la estructura mental profunda como un anclaje de la construcción para los marcos de la superficie discursiva.

Narrar es siempre una secuencia de espacio, tiempo, actores y acciones que se relacionan hacia la explicación de un evento particular. Esto sucede así incluso si no existe una causa definida en el espacio del evento físico espaciotemporal. En el caso de los asesinatos de las mujeres en Ciudad Juárez se puede observar la existencia de un estrato causal *físico* porque, por supuesto, tenemos a las víctimas (efecto) que murieron por una fuerza física determinada (causa). Sin embargo, al no estar definida la identidad de quienes ejercieron esta fuerza ni las razones por las cuales mataron a las mujeres, se abre un vacío semántico en el estrato de causa. Este hecho convierte a los asesinatos en materia prima para la escenificación en un evento mediático que explota esta indefinición causal.

Los ejemplos en *TID* dan fe de ello. El vacío semántico de la identidad de los asesinos y sus motivos, requiere de múltiples *blends* para construir un estrato causal. Para reducir

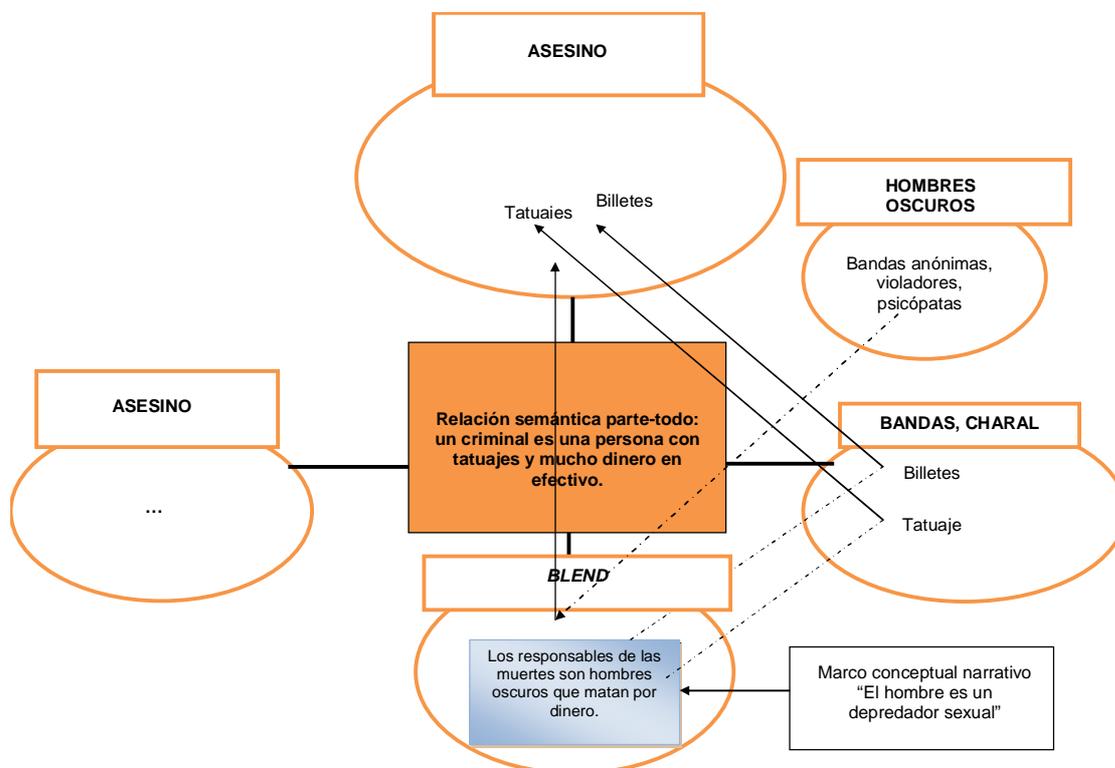
¹³⁷ *Emergente* significa que a partir de los rasgos de marcos conceptuales básicos surgen nuevos principios organizativos que no necesariamente pueden ser derivados de los elementos constitutivos porque carecen de sentido en sistemas de pocos elementos. Se dan únicamente en sistemas complejos. Toda nuestra realidad se basa en conceptos y leyes de emergencia. Cfr. Laughlin, Robert B. (2007) *El universo diferente. La reinención de la física en la edad de la emergencia*. New York: Katz Barpal.

esta complejidad semántica, la narrativa audiovisual prototípica recurre a representaciones de la etapa episódica-mimética que requieren de menor esfuerzo mental para la construcción: imágenes y sonidos. Así, a lo largo de la narración de *TID*, vemos una acumulación de imágenes de partes de cuerpos masculinos y objetos que les pertenecen: *brazos, espaldas, cicatrices, tatuajes, joyería ostentosa, fajos de billetes, accesorios fetiche, objetos de tortura*. Estos rasgos se unen en una relación semántica de parte-todo en el espacio genérico de actuación ASESINO. Podemos realizar este *blend* gracias al conocimiento cultural que reclutamos de mitos para su compleción: “los criminales siempre están tatuados”, “los criminales llevan joyas ostentosas” o “los criminales siempre traen mucho dinero en efectivo. Este anclaje cultural del *blend* se logra mediante el una estructura mental que provee el arquetipo de un criminal común mexicano.

Todavía no tenemos una causa pero obtenemos una construcción agentiva que permite múltiples pistas para la construcción de una causalidad. El ejemplo del *blend* de los asesinos en *TID*, como lo vemos a continuación, únicamente nos da pistas sobre una probable identidad. Podríamos decir que se conecta la visualización parte-todo a una experiencialidad de marcos similares y familiares vividos o vistos con anterioridad¹³⁸.

¹³⁸ Esto es un punto relevante para la construcción mediática. La referencia a esquemas conceptuales vistos y experimentados con anterioridad genera un efecto de autoreferencialidad. La referencia para el arquetipo conceptual ya no necesariamente se encuentra en los marcos conceptuales del evento, sino en las construcciones previas en discursos similares del medio de comunicación. Al crear un propio sistema referencial, el medio de comunicación puede tomar influencias importantes sobre la construcción de significación de eventos complejos de la realidad.

Gráfico 10: efecto-*causa*, ASESINOS¹³⁹



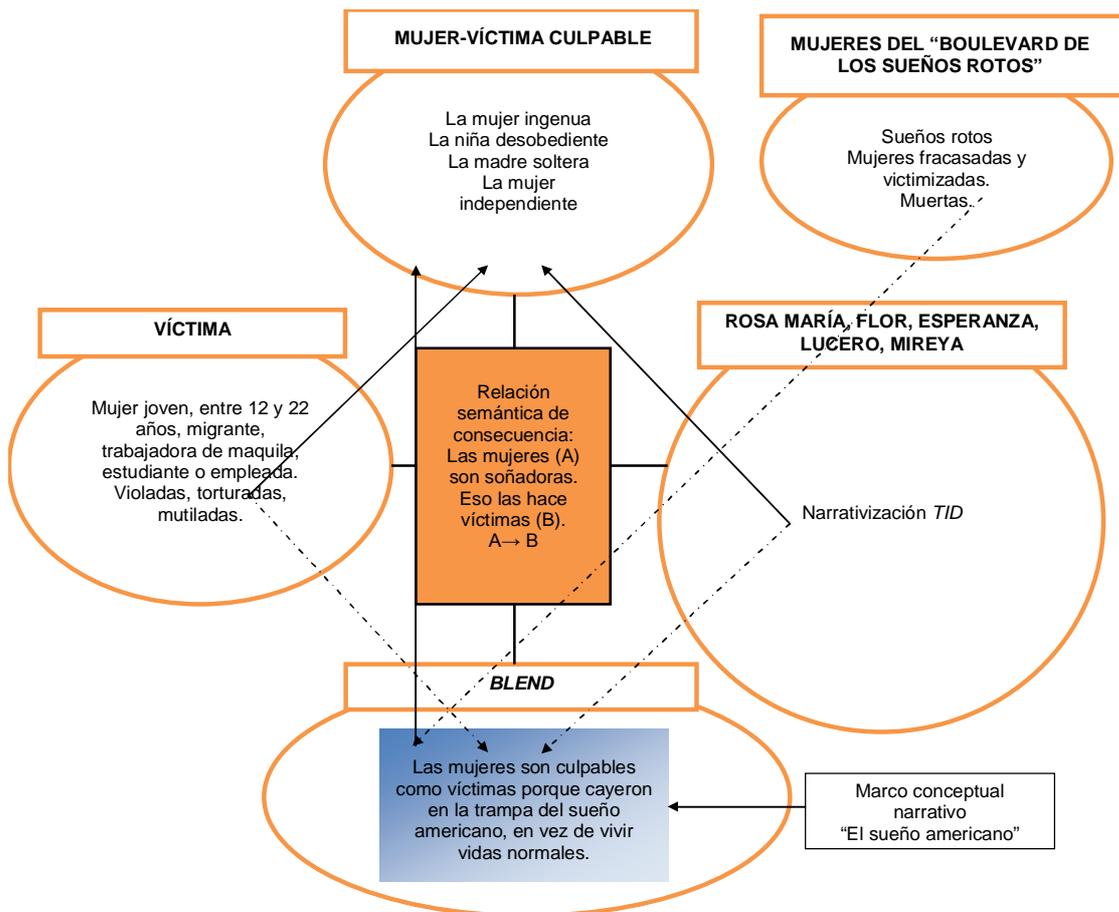
Se proyectan e integran los rasgos contraparte de “tatuajes” y “billetes” (líneas intermitentes) en el espacio del *blend*. La estructura de contrapartes parciales¹⁴⁰ funciona incluso en una situación conceptual en la que en el espacio del ASESINO del evento no tenemos rasgos explícitos. Desde un mito se recluta la narración de “el hombre es un depredador sexual”. La contraparte en el *blend* es proporcionada directamente por una relación semántica de parte-todo. El espacio del medio de comunicación ingresa la estructura audiovisual del HOMBRE OSCURO que opera en bandas. El significado emergente son criminales misóginos que trabajan en bandas, que viven fuera de la sociedad, que “son oscuros” y matan las mujeres por dinero. La identidad del asesino se fija.

¹³⁹ Todos los ejemplos aquí presentados se discuten posteriormente con amplitud en el apartado III. del estudio de caso. Aquí cumplen únicamente con la función de ilustrar el proceso de la integración conceptual.

¹⁴⁰ Es importante notar que la estructura contraparte es experiencial y puede encontrarse en los espacios de ingreso o ser reclutada desde vivencias anteriores.

Si ahora vemos el macro-*blend* de las mujeres víctima¹⁴¹ en *TID* y la identidad que se les construye a ellas, obtenemos dos integraciones opuestas (HOMBRE OSCURO y VÍCTIMA) para la construcción del estrato de causa. En *TID* la mujer víctima es aquella mujer que desafía las reglas de la sociedad, trata de perseguir sueños propios lo que las hace propicias para ser violadas y asesinadas.

Gráfico 11: efecto-*causa*, megablend VÍCTIMA



La integración de los espacios mentales provee primeras pistas para la construcción del estrato de causa en *TID*: los hombres son oscuros y aparecen únicamente cuando matan, las mujeres se dedican "al sueño americano" y por eso no se dan cuenta de que son perseguidas.

¹⁴¹ Idem.

Es importante observar como toda narración prototípica trabaja con pocas integraciones conceptuales. En *TID* tenemos fundamentalmente tres macro-*blends* para aprehender el evento del *feminicidio* en Ciudad Juárez: la MUJER-VÍCTIMA, el HOMBRE OSCURO y la FRONTERA. Esta aparente simplicidad resulta asombrosa y explica porque nos resulta tan fácil narrativizar cualquier evento nuevo o no-familiar. Si bien este proceso de la integración conceptual resulta aparente y fácil, no deja de ser de extraordinaria complejidad mental:

blending is a child's play for human beings. But we are children whose games run deep¹⁴².

Pero para que establezcamos una causa probable en estas dos integraciones, y con ello una explicación (o definición) del concepto de *feminicidio* como una estructura de segundo orden, es necesario relacionar los diferentes *blends* entre sí. Esto se logra mediante un segundo proceso básico del modo narrativo: *la dinámica de fuerzas*. Las fuerzas sociológicas y psicológicas entre los actores agregan un movimiento narrativo para la construcción del sustrato causal macro.

3.3 La dinámica de fuerzas (*force dynamics*) y el estrato de causa

Las integraciones conceptuales por complejas que sean, no dejan de ser estáticas en sus resultados y para construir un estrato de causa en movimiento dentro de la narrativa se requiere de la dinamización de estos *blends*. No basta con proyectar e integrar rasgos semánticos, sino también hay que “poner en acción” una estructura semántico-sintáctica para que se convierta en una ACCIÓN-NARRACIÓN.

La meta es siempre la reducción del esfuerzo mnemónico en la evocación de escenarios más prototípicos para no distraer la atención de la construcción del sustrato narrativo que provee un patrón de interpretación para la realidad física.

Para ver los procesos del despliegue de las fuerzas psicológicas y sociológicas en la narrativa mediante elementos lingüísticos tomamos como base el modelo de la dinámica de fuerzas (Talmy 2000) que “corre” (o pone en movimiento) los *blends* previamente

¹⁴² Fauconnier/Turner 2002: 50.

establecidos. Recordemos que el estrato de causa funciona en dependencia de las dimensiones espaciotemporales. Requiere de un actor en una locación dentro de una configuración espacial compleja para poder trazar su trayectoria en este espacio a través del tiempo secuenciado. Sin actor no hay narración, o, sin actores no hay conflicto narrativo, ni movimiento a través del espacio en una secuencia de tiempo¹⁴³. Para que se establezca esta dimensión de trayectoria en la dimensión espaciotemporal es preciso tener una *fuerza* que presiona sobre este proceso de movimiento. Hay fuerzas muy físicas como un golpe o empujón a un persona que pueden *causar* un movimiento del actor (tambalearse o caerse) pero en la construcción de un conflicto narrativo con un agonista y un antagonista las fuerzas son mayoritariamente de naturaleza psicológica (internos) o sociológica (del entorno) y no físicas. El marco de ACCIÓN-NARRACIÓN arquetípico de la relación del agonista (la fuerza) y del antagonista (la resistencia) es de OPOSICIÓN, con un parámetro básico de *presionar - inhibir*¹⁴⁴.

En el momento que el conflicto narrativo tiene que retratar dimensiones psicológicas y sociológicas de mayor complejidad y en los que la fuerza (presión) que ejerce un agonista encuentra resistencia en el antagonista (inhibir) ya no basta con una visualización, sino el conflicto narrativo requiere de construcciones lingüísticas¹⁴⁵.

Partimos de la idea que para la narrativa no existen relaciones no-causales, si bien la instanciación puede ser causativa o no-causativa, es decir, lingüísticamente explícita o implícita (cfr. Talmy 2000: 476). Aunque es de suponerse, partiendo del principio de la prototipicidad de la narrativa, que las relaciones causales en la narrativa tendrán una instanciación lingüística explícita.

En la narrativa, la vasta mayoría de eventos de causalidad tienen un esquema básico de causalidad con un actor que podríamos describir como en (10), lo que nos refiere

¹⁴³ Este postulado se hace, por supuesto, a la luz de la narrativa prototípica. En ningún momento implica una determinación que imposibilite variaciones a este modelo básico.

¹⁴⁴ Este parámetro básico del marco accional arquetípico puede tener toda un gama de variaciones tipificadas de acciones diversas con instanciaciones lingüísticas como: tratar – impedir, forzar – resistir, buscar – esconder y muchos otros.

¹⁴⁵ Recuérdese en este contexto que desde los primeros discursos audiovisuales en el cine mudo, se servían de tablas con textos para hacer explícito el conflicto narrativo, ya que la representación visual no podía abarcar por sí solo esta complejidad conceptual.

nuevamente al principio de la dependencia de la causalidad de una configuración espaciotemporal.

- (10a) Evento A CAUSA evento B
- (10b) Evento A es EFECTO de evento B

Tanto las situaciones de eventos de causa en (10a) como de efecto en (10b) se pueden instanciar en una serie de oposiciones, generalmente con un actor definido e independientemente de que la fuerza sea interna o externa.

El agonista se encuentra en una locación en un momento determinado y las fuerzas que se ejercen por parte de uno o más antagonistas (internos o externos) intentarán desplazarlo de esta locación. La locación del actor puede ocupar un espacio emocional, de conocimiento o físico, pero siempre se genera, a partir de las fuerzas en cuestión, un conflicto por la ocupación de este espacio.

Dentro de los esquemas de OPOSICIÓN, siempre destaca uno como el principal, en la narrativa prototípica es generalmente de naturaleza psicodinámica. Es el esquema de mayor frecuencia a lo largo del desarrollo de la narración y, por tanto, el más relevante para la construcción de un conflicto narrativo¹⁴⁶.

Para la narración en *TID* tenemos varios oponentes que luchan por la ocupación de los espacios lo cual dinamiza la narración y lleva a un tejido causal emergente complejo. Cada actor es un representante tipo de una categoría arquetípica, como lo muestran los ejemplos en (11) a (15). Esto conecta la narración individual a mitos y ofrece una interpretación para el comportamiento humano en un evento.

¹⁴⁶ Incluso se podría derivar de este esquema principal de oposición un "género" o una categorización del tipo de la narración subyacente. De acuerdo a los rasgos de los actores y el conflicto que sustentan puede haber narraciones tipo *detective*, *melodrama* o *intriga*. Cfr. también E. U. Groam (1970) (ed.), *Strukturelle Textsemantik. Probleme der semantischen Analyse literarischer Texte*, Karlsruhe.

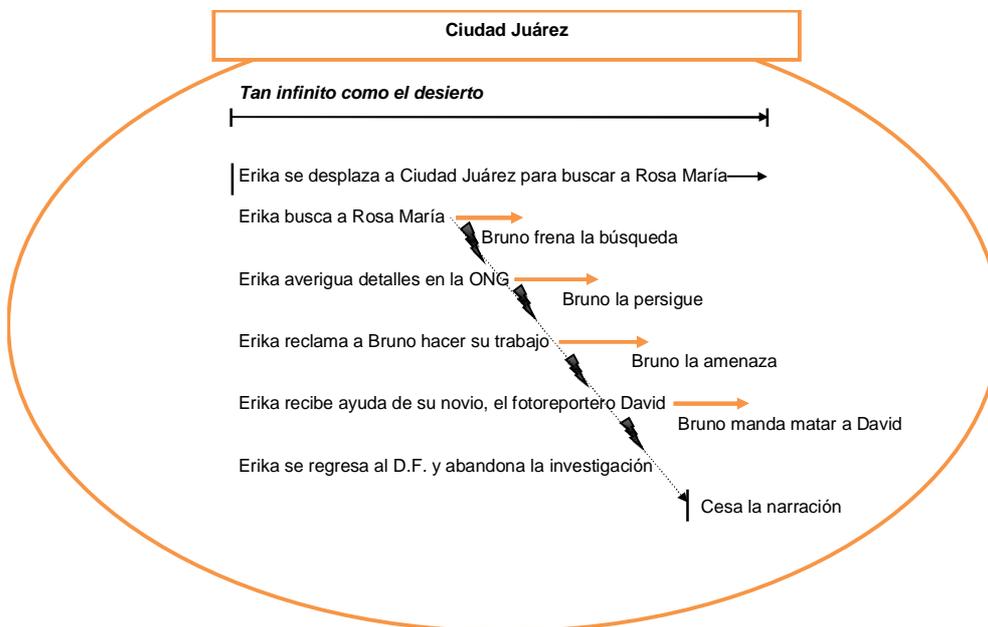
Esquema 1: oposiciones en *TID*

	AGONISTAS	OPOSICIÓN	ANTAGONISTAS
		psicodinámica	
(11)	ERIKA Periodista		BRUNO Policía, autoridad
		sociodinámica	
(12)	KATIE ONG, Sociedad (no-gubernamental)		LEOPOLDO, BRUNO Autoridad (gubernamental)
(13)	ALMA, JUANA, PATTY Padres de familia		BRUNO Autoridad
(14)	TOÑO Pobre		LEOPOLDO, FANY Ricos
(15)	VALERIO Individuo		BRUNO Sistema

La oposición en (11) es el principal esquema psicodinámico en la narración de *TID* que enfrenta la agonista, instanciada en la periodista *cum* detective Erika, y el antagonista, instanciado en el policía Bruno. Un conflicto narrativo que reproduce marcos familiares en la sociedad mexicana actual, en la que el vacío de autoridad es cubierto por el periodismo investigativo para destapar los conflictos sociales subyacentes.

Este esquema principal permite la tipificación de la narración global como una narración de detective con una agonista-héroe en busca de la verdad (presionar) y un antagonista-malo que no quiere que se descubra la verdad (inhibir). El desarrollo del esquema psicológico de OPOSICIÓN corresponde a la construcción de significación *online* de un conceptualizador mientras ve la event-telenovela (cfr. Ryan, en Herman 2003: 229ff). Podemos representar esta dinamización de la siguiente manera:

Gráfico 12: esquema psicodinámico de OPOSICIÓN, ERIKA (agonista) y BRUNO (antagonista)



En primer lugar (en negritas) tenemos la línea espaciotemporal de la narración total en el espacio narrativizado de Ciudad Juárez. La agonista Erika intenta desplazarse a lo largo de este espacio narrativo con la finalidad de resolver el crimen de Rosa María y los feminicidios en Ciudad Juárez en diferentes tiempos narrativos (líneas naranjas)¹⁴⁷ representando la fuerza agónica. Cada movimiento de ella se entrecorta con la fuerza antagonica de Bruno (símbolo de rayo negro) que le impide seguir su movimiento y la desvía de su movimiento original. Esto genera una segunda línea de tiempo en oposición con la línea total de la narración (línea negra intermitente). Cuando Bruno manda matar al novio de Erika cesa el desplazamiento de Erika en el espacio narrativizado, el cual queda ocupado por el antagonista Bruno¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Entendemos “tiempo narrativo” como el periodo espaciotemporal que corresponde a una determinada instanciación narrativa del héroe. Cfr. III.5.5. ff.

¹⁴⁸ Es interesante mencionar en este contexto que todas las narraciones que revisamos al respecto, sea su medio audiovisual o impreso, obedecen a este esquema principal de OPOSICIÓN entre un actor agonista periodista y un antagonista representante de la autoridad. Este esquema cómo argumentaremos más adelante en la discusión del evento mediático, es un formato culturalmente arraigado en la tradición narrativa de México que se puede retrazar al *periodismo investigativo*. Para una lista completa de narraciones dentro del evento mediático de *Las Muertas de Juárez* sírvase de la bibliografía de esta investigación.

Los esquemas de (12) a (15) son oposiciones subordinados o variaciones del esquema principal que intersectan esta configuración básica. Así tenemos una transposición del conflicto primario entre Bruno y Erika al plano del enfrentamiento de la sociedad y la autoridad, con los espacios genéricos de actuación de Katie, la directora de la organización no-gubernamental como voz de la sociedad contra Leopoldo, el político y Bruno, el comisario, es decir representantes de la autoridad en México. El esquema en (12) reproduce una oposición en la sociedad, la de los padres de familia contra la autoridad que se detalla en un esquema sociodinámico adicional del enfrentamiento de pobres contra ricos. Finalmente en el esquema (15) se reproduce un esquema de oposición del individuo (Valerio) que resulta impotente frente al sistema (Bruno). Todos ellos ejercen presión sobre la agonista para “empujar” el desplazamiento de ésta en el espacio narrativizado y así ayudan a promover y potenciar el conflicto narrativo.

El ordenamiento espaciotemporal de las acciones para construir un tejido causal del comportamiento psicológico y de las relaciones de los actores no sería posible sin ciertas acumulaciones de las instanciaciones. Cada vez que Erika hace un nuevo intento de avanzar con sus investigaciones es “frenada” por Bruno (véase gráfico 12). La acumulación de rasgos se refleja a nivel de la instanciación lingüística en múltiples diálogos repetitivos que una y otra vez retoman el conflicto. Esto permite incorporar todos los demás enfrentamientos sociodinámicos sin perder el *hilo rojo* de la oposición principal.

Mientras que los esquemas sociodinámicos de OPOSICIÓN son más estables y repetitivos (principio de redundancia), el esquema principal se dinamiza hacia una cúspide narrativa destinada a resolver la pugna por el espacio entre agonista y antagonista hasta que solamente uno de ellos se queda. Esto se da sobre una escala de prototipicidad de *más lingüístico a más visuosimbólico y a más físico*. Primero hay un escalamiento del conflicto a nivel verbal que es coadyuvado paulatinamente por elementos visuosimbólicos con potencial de escalar en un enfrentamiento físico (una pelea, una lucha o un asesinato). Esta escalación del conflicto narrativo hacia un final en el que se define el espacio en pugna se conoce en la terminología fílmica anglosajona con el término de

*showdown*¹⁴⁹. En *TID* culmina el enfrentamiento entre Erika y Bruno con el asesinato de David, el novio de Erika, lo cual desplaza (regresa) a Erika al D.F. y deja a Bruno en Ciudad Juárez. Concluye el enfrentamiento de las fuerzas en oposición. Bruno “gana” la pugna y el tema central del feminicidio en Ciudad Juárez se queda inconcluso, no resuelto.

¹⁴⁹ El término de *showdown*, como el final de un enfrentamiento, se toma de la terminología del juego de póker, donde marca el momento en que cada jugador enseña sus cartas. Cfr. “Glosario del póker”, versión electrónica en: <http://www.elblogdelpoker.com/glosario-de-poker> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

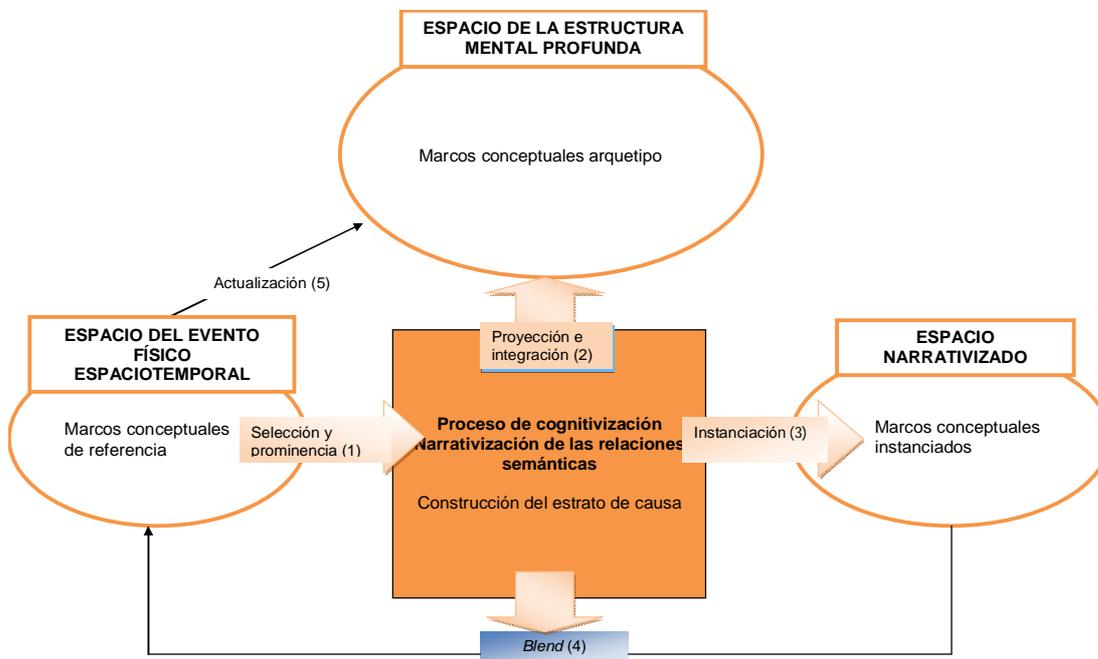
4. EL MODELO DE LA NARRATIVA

En los capítulos precedentes hemos elaborado las categorías de la narrativa, tanto a nivel de su estructura como a nivel de sus procesos básicos. Con ello mostramos cómo la narrativa es una modalidad de cognitivizar, es decir, de integrar contenidos conceptuales de diferentes marcos hacia una construcción emergente del significado. Es un mecanismo para la integración conceptual y la dinámica de fuerzas que crea un denso tejido de significación para las emociones, experiencias, vivencias, creencias y evaluaciones vinculadas a un evento.

En múltiples ejemplos hemos podido observar cómo los parámetros de la narrativa posibilitan un comportamiento colectivo de los elementos singulares en diferentes marcos, produciendo mapas conceptuales complejos con un significado emergente.

Para representar gráficamente a la narrativa nos servimos nuevamente del modelo de la integración conceptual de Fauconnier/Turner (2002: 46) que ya describimos en el capítulo II.3.2.

Gráfico 13: el modelo básico de la narrativa



Este modelo ilustra tanto los elementos sistémicos de la narrativa, como su funcionamiento mediante la integración conceptual y la dinámica de fuerzas que describimos en II.3.2. y II.3.3.. De acuerdo a ello tenemos en la narrativa tres espacios mentales de ingreso diferentes: A la izquierda tenemos el espacio del evento físico espaciotemporal con sus marcos conceptuales. En la parte superior tenemos el espacio de la estructura mental profunda con los modelos y marcos de las tres etapas evolutivas de cultura y cognición supramodales y a la derecha el espacio narrativizado con marcos discursivos.

El proceso de la narrativa se desencadena mediante un conceptualizador que realiza una selección de rasgos conceptuales de marcos del evento dándoles así prominencia (1). Esta selección y prominencia se proyecta a los modelos y marcos de la estructura mental profunda dónde se integra con rasgos conceptuales de modelos y marcos de esta estructura (2). Rigen este proceso de la proyección e integración conceptual los parámetros cognitivos que marcan un proceso de cognitividad del estrato de causa. El resultado es la narrativización en una superficie discursiva: es decir, la narración (3). Los marcos instanciados en una superficie discursiva construyen una versión narrada del evento físico, un *blend* (4), lo cual lleva a una reorganización o actualización de los marcos de la estructura mental profunda (5).

Este modelo básico se puede ampliar con un cuarto espacio de ingreso correspondiente al espacio de la comunicación mediática. Su función es inhibir o resaltar determinados rasgos arquetípicos y guiar así el sustrato narrativo de la integración conceptual.

Gráfico 14: el modelo ampliado de la narrativa con un espacio de comunicación mediática



En el modelo ampliado de la narrativa vemos, en primer lugar, los mismos espacios del modelo básico, que son: el espacio del evento físico espaciotemporal, el espacio de la estructura mental profunda y el espacio narrativizado. Y se incorpora un nuevo espacio, el de la comunicación mediática, que en esta investigación incluye un modelo mental de del serial televisivo y un marco conceptual de la event-telenovela.

La conceptualización se desencadena ahora desde aquí. El medio selecciona los rasgos de los marcos del evento (1) dando prominencia a algunos e inhibiendo otros (2). Esta prominencia fija el estrato causal para la narrativización e influye directamente sobre el proceso de la proyección e integración (3) de los rasgos conceptuales seleccionados con los rasgos de los modelos y marcos de la estructura profunda. El resultado es la instanciación de determinados marcos en una superficie narrativizada-mediatizada (4) que construyen una versión del evento físico espaciotemporal (5). Esta construcción actualiza los marcos profundos (6).

Si vemos este modelo ampliado sobre el modelo básico anterior podemos afirmar que los procesos narrativos se repiten, pero aquí se agrega una estructura conceptual adicional mediante la mediatización.

El siguiente capítulo se dedica precisamente a analizar en mayor detalle los procesos de narrativización y mediatización para mostrar qué elementos lingüísticos y visuosimbólicos participan en la construcción de un evento físico espaciotemporal, y, en consecuencia, en la reorganización de los marcos mentales de la estructura profunda generando una actualización de los mitos.

5. LA NARRATIVIZACIÓN Y LA MEDIATIZACIÓN

Los seres humanos aprenden y absorben ideas y conceptos
a través de narraciones, de historias,
no de lecciones magistrales o de discursos teóricos.

*Carlos Ruiz Zafón
El juego del ángel*

En el capítulo pasado hemos elaborado el modelo de la narrativa que expone los elementos básicos estructurales y procedurales de lo que constituye *narrar*. Ahora estamos en condiciones de definir cómo se instancian las categorías del modelo en una manifestación discursiva. Este proceso consiste en ordenar, categorizar, sacar conclusiones e hipótesis.

Los procesos de la narrativización y mediatización suceden en episodios narrativos en dos niveles íntimamente relacionados. Por un lado, en el nivel de los recursos lingüísticos de la narrativización mítica, y, por otro lado, al nivel de los recursos audiovisuales de la narrativización mediática. Esta distinción en dos niveles de la narrativización se establece, por supuesto, con fines meramente descriptivos. En la realidad multimodal discursiva no existe tal separación artificial de los sistemas de expresión porque todos se basan en modelos perceptuales-conceptuales y modelos mentales compartidos correspondientes a las tres etapas evolutivas de la cultura. Siempre hay una narrativización mítica básica en combinación con alguna narrativización mediática.

Es preciso puntualizar que todos los patrones de instanciaciones que mencionamos aquí, tanto de la narrativización mítica como de la narrativización mediática, se deben entender a modo de posibilidades más frecuentes, recurrentes o prototípicas. No es la finalidad de la presente investigación exploratoria proveer una lista exhaustiva de todas las formas lingüísticas o audiovisuales posibles. Lista, por demás infructuosa, ya que semejantes aspiraciones deterministas resultarían únicamente en una tarea de Sísifo porque la narrativa es inherentemente dinámica, y dentro de la plasticidad natural del cerebro y de las posibilidades mediáticas, se modifica constantemente.

5.1 La narrativización mítica

The universe is made of stories, not of atoms.
Muriel Rukeyser

Definimos con narrativización mítica el proceso de instanciar un evento complejo en una manifestación discursiva con recursos lingüísticos. Esta narrativización sirve al propósito de construir una experiencialidad individual dentro de una significación colectiva que se vincula simultáneamente a la(s) narración(es) socioculturales más generales en una comunidad de práctica.

Ya hablamos metafóricamente de la narrativa como una herramienta del “acicalamiento”, esto es, de crear y afirmar relaciones sociales mediante el lenguaje. Visto así la narrativización de eventos cumple la función de crear un tejido complejo de significación cultural que permite la constante actualización de los mitos o narraciones relevantes en una comunidad de práctica generando continuamente sociedad e identidad.

La narrativa promueve el anclaje sociocultural de cada discurso, sin la cual sería una producción aislada, no colectiva. El mundo se convierte en una sola narración interdiscursiva e intermedial que acoge cada nuevo discurso dentro de esta estructura de significación culturalmente codificada en una constante modificación.

Este anclaje social de la narrativa responde también a la necesidad de fijar la naturaleza efímera de las conceptualizaciones, ya que la narrativa se instancia primordialmente de manera oral. Cada discurso oral en la narrativa es singular y no-repetible. Lo mismo sucede, en un principio, con los discursos audiovisuales en una memoria externa. No podemos repetirlos, correrlos hacia atrás para volver a ver una escena y entenderla mejor, o repetir el capítulo que nos perdimos la noche anterior¹⁵⁰.

Por eso, míticamente (y también mediáticamente), existe una necesidad de insertar cada discurso en este tejido interdiscursivo que permite que nos conozcamos, identifiquemos y entendamos como una comunidad con valores, creencias, opiniones y evaluaciones.

¹⁵⁰ Por supuesto existe hoy la posibilidad de grabar un programa en video o DVD, o comprar una serie grabada para poder repetir los contenidos. Pero, partiendo de una situación de consumo de narraciones mediáticas cotidianas, no hay posibilidad de regresar al discurso.

Cada discurso narrativo singular forma parte y actualiza siempre una narración más amplia, perteneciente a una memoria colectiva histórica. De esta manera, los discursos narrativos se convierten en una práctica esencial, necesaria para que, tanto el individuo como la colectividad, entiendan su entorno desde una determinada perspectiva sociocultural.

5.1.1 La voz narrativa

Con *voz narrativa* definimos el cúmulo de instancias lingüísticas orales u orales secundarias prototípicas. Sostenemos que la “transmisión natural del conocimiento [se da] en narrativas orales” (Monsiváis, citado en Egan 2004: 101-102), y lleva, por ende, a la construcción de la(s) historia(s) de un país que se hace(n) “[...] en la plaza pública, en las calles, en las misceláneas, en las vecindades, en las cocinas” (Poniatowska, citada en Egan 2004: 102).

La narrativización mítica se basa en la oralidad. Su medio de instanciación es el lenguaje oral. Se enriquece con recursos miméticos como los gestos y la mímica que se retrazan a la etapa episódico-mimética. El lenguaje oral es responsable de la emergencia de una dimensión sociológica y una composición psicológica de un personaje en cuanto a su personalidad, su estado anímico y su temperamento y los motivos de sus acciones. Pero el lenguaje oral también conceptualiza la atmósfera general de una narración, así como una perspectiva individual y colectiva sobre mundos reales y posibles. En la narrativización mítica podemos tener narraciones en las que hablan los animales o en las que los muertos conviven en armonía con los vivos, podemos viajar a velocidad luz sin desintegrarnos, o tener individuos con superpoderes. Todos los escenarios son posibles, independientemente de la factibilidad física.

La oralidad es biológica. El lenguaje oral lo es. La instanciación oral en la narración de un medio no biológico la llamamos *oralidad secundaria* (Ong 1982). Esta conceptualización está en oposición de lo que el paradigma estructuralista conoce como *oralidad* y *oralidad*

*fingida*¹⁵¹ que postula que el lenguaje oral fijado en una memoria externa (libro, película) es una especie de “copia” de una oralidad supuestamente más “auténtica” que sucede en situaciones comunicativas cara-a-cara.

En el paradigma cognitivo no distinguimos entre una oralidad “real” y otra “ficticia”. La oralidad biológica siempre está presente pero sufrirá modificaciones por los parámetros y principios impuestos por un determinado individuo o una memoria externa. Podemos formularlo de otra manera: la oralidad adquiere estructura conceptual adicional, en dependencia de los modelos discursivos individuales y/o de una memoria externa. No es lo mismo que Juan cuente la historia a que lo haga María o TV Azteca. Y no es lo mismo que la oralidad se instancie en un libro, en un periódico, o en una telenovela.

5.1.2 Las instanciaciones lingüísticas

Si retomamos nuestro postulado inicial de que la narrativa es algo común a todos los seres humanos y, como tal, puede considerarse el producto básico del controlador lingüístico, tiene que haber instanciaciones lingüísticas compartidas más frecuentes para construir esta comunicación colectiva sobre los eventos en el mundo. Si seguimos esta argumentación, es de suponerse que la instanciación lingüística debe tener algo así como patrones lingüísticos más prototípicos de la conceptualización¹⁵². Para poder ser compartidos, estos patrones deben reunir ciertas cualidades a gran escala: deben ser fáciles de producir y de descifrar para cualquier hablante en una comunidad de práctica. También deben ser relativamente independientes de la edad o de la condición social, pero sí codificados culturalmente¹⁵³. Tienen que ser recursos que permiten una comunicación

¹⁵¹ Cfr. Mário de Andrade (1978), "Literatura modernista argentina", en: *Mário de Andrade, Borges. Um Diálogo dos Anos 20*, São Paulo: Perspectiva, p. 79.

¹⁵² "Stretches of meaning are stored and most probable only a prototype form. The other forms do not reach memory", Pinker 2007: 149.

¹⁵³ Si bien los parámetros y principios de narrativa tienen un carácter muy general y pueden ser encontrados a través de límites culturales, hay que tener siempre presente que la estructura ideacional que se transmite en la narrativa tiene una codificación cultural que no es compartida y varía de acuerdo al grupo. Cuando hablamos de codificación cultural en ningún momento implicamos una "cultura nacional", sino normas, reglas, convenciones, conocimientos y percepciones de una determinada comunidad de práctica, que puede ser tan pequeña como una familia o un grupo de deporte y tan grande como una nación, siendo los grupos más pequeños obviamente contenidas en las configuraciones más grandes.

eficiente e inmediata con la redundancia necesaria para actualizar los mitos en una comunidad.

Si revisamos los estudios al respecto¹⁵⁴ nos encontramos con que los seres humanos parecen tener una “amnesia for form” (Pinker: 149), es decir, tienen dificultades en reproducir frases sintácticamente exactas. Sin embargo, no tienen dificultades en reconstruir los sustratos conceptuales de lo que se dijo. Esto lleva a la idea de que mucho de lo que “entra” a la cognición en una forma sintáctica no es retenido con exactitud, sino se retiene únicamente el sustrato semántico-narrativo (*gist/point*) de la forma mediante la integración de ésta con modelos y marcos conceptuales de la estructura mental profunda. Se “filtra” de la corriente semántico-sintáctica una estructura básica de la voz narrativa¹⁵⁵.

Dado que se puede abordar las instanciaciones lingüísticas a nivel de la superficie discursiva desde muchos enfoques distintos¹⁵⁶ que van desde la búsqueda de elementos de la gramaticalidad hasta la descripción de aspectos morfológicos, es preciso notar que en el presente trabajo estamos interesados en la descripción de aspectos semántico-narrativos. Pero no proponemos un estudio de retórica (cfr. Todorov 1971) porque las instanciaciones que tratamos aquí no son figuras del lenguaje, sino instanciaciones naturales de la narrativa. No requieren de una instrucción formal para su creación. Niños pueden instanciarlos, ancianos lo hacen, los analfabetas los usan y hasta los académicos se sirven de la voz narrativa para orientarse en su cotidianidad. Son expresiones de una estructura conceptual genérica que permean desde ahí contextos más específicos¹⁵⁷.

Hay múltiples frases o fragmentos discursivos que así pasan a formar parte del acervo conceptual de una comunidad y evocan, al ser enunciados, instantáneamente un arquetipo y una ACCIÓN-NARRACIÓN a la cual se relacionan. Estas presencias lingüísticas, en forma de una estructura argumental, son patrones de mayor frecuencia,

¹⁵⁴ Cfr. Soja, Carey & Spelke 1991 y Anderson 1976, ambos citados en Pinker 2007.

¹⁵⁵ Probablemente de ahí deriva el problema de retención de información que se presenta con enunciados paradigmáticos. Se retiene la información, el sustrato, de mejor manera si es presentado en narraciones que en tablas, cifras o enlistados.

¹⁵⁶ Cfr. Nuyts, J. 1993. "Cognitive linguistics", en: *Journal of Pragmatics* 20: 269-290.

¹⁵⁷ Cfr. Lakoff/Tumer 1989. Ellos trabajan la metáfora como algo genérico (*lo genérico es lo específico*) para luego analizar situaciones más específicas y comprobar su valor general.

que en mayor o menor medida, pueden ser encontrados en cualquier forma de la voz narrativa.

5.1.2.1 Giros

Los giros son una instanciación lingüística de la voz narrativa que expresan contenidos de modelos *folk* en una fuerte codificación cultural, de tal suerte, que pocas veces pueden ser inferidos por miembros externos a la comunidad de práctica en la que se producen. Son importantes *chunks*, o pedazos conceptuales, que permiten al conceptualizador conectar los marcos de un episodio singular a una narración más amplia, y con ello, a una narración general. Los giros expresan integraciones conceptuales¹⁵⁸ que fusionan rasgos de varios marcos sobre un espacio genérico con características de modelo *folk*.

El efecto conceptualizador de los giros radica en la inmediatez comunicativa para caracterizar valores, ideas y creencias. En *TID* tenemos el uso de giros, sobre todo para la construcción del antagonista, el comisario Bruno. El excesivo uso de giros por parte de Bruno crea un personaje con rasgos del arquetipo de una autoridad machista-misógina que promueve una atmósfera de constante conflicto. El significado emergente extiende el espacio de la narración hacia el mundo real mexicano, dónde los malentendidos e incomprensiones entre autoridad y sociedad son parte de la experiencia cotidiana.

Reproducimos en lo siguiente varios ejemplos del uso de giros en *TID*, de los episodios en los que Erika, sola, acompañada por Alma, por los padres de familia de mujeres asesinadas o en compañía de su novio David visita al policía Bruno en la comisaría para pedir ayuda en la investigación de los crímenes:

Bruno: ¿Y usted que se mete? **¿Usted qué vela tiene en este entierro?**
(TID, Cap. 1, E11, 14:38 – 16:49)

Bruno: (*masticando una torta*): ¿No saben que **es pecado interrumpir los sagrados alimentos de los ajenos?**
(TID, Cap. 4, E2, 1:09:59 – 1:13:00)

Bruno: ¡Güerita, **no le hagas al Sherlock Holmes!**
(TID, Cap. 4, E6, 1:21:09 – 1:25:12)

¹⁵⁸ Cfr. el “conceptual blending” de Turner/Fauconnier 2002.

Bruno (a *Alma*): Señora, yo no soy **el Enmascarado de Plata**.
(TID, Cap. 5, E 10, 17:16 – 18:57)

Bruno: (en la mañana cuando Erika viene a verlo) Ve no más, **lo que me salió en el Cornflakes**.
(TID, Cap. 7, E7, 1:00:30 – 1:06:20)

Bruno (a *Erika*): ¡**Quítele un huevo a su licuado!**
(TID, Cap. 9, E2, 02:38 – 06:08)

Bruno, que es un personaje parte-todo del marco de autoridad, es irrespetuoso escondiendo detrás de sus giros su disgusto de que una mujer periodista, Erika, le exija que haga su trabajo. La agrade constantemente (“y usted, ¿que vela tiene en este entierro?”, “no saben que es pecado interrumpir los sagrados alimentos de los demás”) mientras que en otras ocasiones se burla de ella (“no le hagas al Sherlock Holmes”, “no soy el Enmascarado de Plata”) o la ataca abiertamente (“quítele un huevo a su licuado”). Muchos de los giros utilizados por Bruno no son poco comprensibles fuera del contexto mexicano, como es el caso del “Enmascarado de Plata”, que hace referencia al *Santo*¹⁵⁹, un héroe popular de la lucha libre. En “no soy el Enmascarado de Plata” tenemos una integración conceptual en la que Bruno sostiene no tener las cualidades heroicas del *Santo*, del cual sí se podría esperar la pronta resolución de un crimen. Se burla, por lo tanto, de la ingenuidad de Erika, de los padres de familia, que esperan que la autoridad haga algo y rápido. Esta integración conceptual extiende el mundo de la narrativa hacia la realidad en la que la autoridad tampoco resuelve los crímenes¹⁶⁰.

De la misma manera Bruno le recuerda a Erika que ella no es una detective, sino una simple periodista de la sección cultural (“no le hagas al Sherlock Holmes”). La integración conceptual radica en la oposición de las cualidades de *Sherlock Holmes*, un detective

¹⁵⁹ Rodolfo Guzmán Huerta, *el Santo* o el *Enmascarado de Plata*.
Cfr. http://cinemexicano.mty.itesm.mx/estrellas/el_santo.html (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹⁶⁰ Art. 22. “Si bien observa que el problema de la violencia es considerado como una de las áreas prioritarias del Programa Nacional para la Igualdad de Oportunidades y no Discriminación (PROEQUIDAD), y que se han efectuado reformas importantes al Código Penal, el Comité expresa gran preocupación por la violencia contra las mujeres en México, incluyendo la violencia doméstica, que permanece sin penalizar en muchos Estados”, en: *Recomendaciones al gobierno de México del Comité de Expertas de la CEDAW (Comité para la eliminación de la violencia contra mujeres*, versión electrónica en: http://www.inmujer.df.gob.mx/tus_derechos/cedaw/recom_mexico.html, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

literario extremadamente exitoso, con la periodista Erika que no tiene ninguna de las cualidades de éste. De nuevo tenemos una extensión hacia el mundo real en el que los periodistas investigativos no pueden aclarar los crímenes. La mayoría de ellos muere en el intento de aclarar los crímenes seriales, lo cual hace de México uno de los países más peligrosos para ejercer la profesión de periodista¹⁶¹.

El licuado, bebida indispensable en el desayuno mexicano, y el giro de “quitarle un huevo al licuado” generan una integración conceptual que fusiona el espacio del licuado con un marco de “masculinidad”, porque los “huevos” es una expresión de jerga para los “testículos”. La sugerencia de Bruno de “quitarle un huevo al licuado” le recuerda a Erika que es una mujer que carece de las cualidades de un “macho” (huevos, esto es, testículos). Emerge aquí una actitud misógina de Bruno.

La alusión a los “cornflakes” en “mira lo que me salió en el cornflakes” se entiende únicamente desde contextos socioculturales en los que se consumen estos productos y se tiene el conocimiento de que las cajas de cereales traen generalmente una sorpresa para los niños en forma de un juguete pequeño. Nuevamente tenemos una integración conceptual entre “la mañana” y “comer cornflakes para el desayuno”, y Erika como un “juguete de sorpresa” conceptualizando así la visita que Erika le hace a Bruno a la comisaría en la mañana. A Bruno no le salió una sorpresa agradable en forma de un juguete divertido, sino se encuentra desde temprano con la odiada periodista. Nuevamente se refuerza el significado emergente de “Bruno es misógino”.

También las expresiones de “¿usted que vela tiene en el entierro?” y “¿no saben que es pecado interrumpir los sagrados alimentos de los ajenos?” pueden resultar difíciles de comprender fuera del contexto sociocultural mexicano, porque pertenecen al ámbito del culto religioso católico en práctica. Los giros en referencia a contextos religiosos son frecuentes en el lenguaje de la voz narrativa en México, y crean así toda una atmósfera

¹⁶¹ La Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) calificó hoy de "alarmante" la violencia contra los periodistas en México. *El libro Mapa de Riesgos para Periodistas*, una investigación de la SIP (Sociedad Interamericana de Prensa) indica que sobre México pesa "una grave amenaza al ejercicio libre del periodismo. El crimen organizado, en diferentes zonas del país, se ha erigido como el censor y guardián de este oficio, siempre cuidando sus intereses", en: *El Universal*, 7 de diciembre 2006, versión electrónica en: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/392555.html>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

culturalmente marcada. También Leopoldo, cuando se refiere a las víctimas, entra al terreno de lo religioso:

Leopoldo: ¿Tú crees que las sacaron de su casa **cuando estaban rezando el rosario?**

(TID, Cap. 2, E8, 36:38 – 38:43)

Otro uso de los giros distingue la región de procedencia y el nivel socio-educativo de un personaje. Charal, el criminal con aspiraciones a ser un *narco* importante, se sirve de giros con elementos *spanglish* que reflejan, por un lado, un uso del lenguaje típico de la frontera Norte de México, y por otro lado, que él es un hombre de poca educación que se quiere lucir con términos “muy acá” para señalar su importancia.

Charal: O son los 1.500 ahora, o te despides de tu **American Dream**.

(TID, Cap. 6, E1, 24:14 – 27:20)

Charal: Usted tiene un trato preferencial. Usted va conmigo **first class**.

(TID, Cap. 7, E5, 53:29 – 1:00:17)

Aunado a esto, su pronunciación del inglés es sumamente idiosincrática, lo que enfatiza el hecho de su escasa educación.

5.1.2.2 Jerga

Otro rasgo de la voz narrativa es el uso de jerga. Jerga se distingue de giros en que a nivel de la emergencia psicológica, su relevancia radica en una caracterización inmediata de un tipo de personaje y lo integra a un determinado grupo social creando una atmósfera narrativa densa. La jerga también contracta los contenidos de los marcos ideacionales. Esto responde a un principio de inmediatez del lenguaje oral para crear, mediante expresiones léxicas específicas, una caracterización de la intencionalidad. Nuevamente se exhiben los personajes como integrantes de categorías determinadas, fácilmente reconocible en sus rasgos arquetipos.

En *TID* tenemos, por ejemplo a un grupo de jóvenes que copian los patrones de asesinatos contra mujeres con la única finalidad de divertirse un rato los fines de semana. En un marco narrativo de TESTIMONIAR vemos cómo operan estas bandas, lo cual

construye un significado emergente de la impunidad generalizada en Ciudad Juárez que le permite a cualquiera realizar sus fantasías violentas, sin tener que temer consecuencia alguna por parte de la autoridad¹⁶².

En el siguiente episodio vemos a la banda *copy-cat* cómo escogen a su próxima víctima, la joven Mireya:

(El bus en el que Mireya va a casa se detiene para cargar gasolina. Un grupo de jóvenes, sentados en un auto a pocos metros de ahí, la ven sentada sola en el bus)

Hombre 1: Miren, **ya tenemos jale, compas**. ¿Cómo la ven?
(silbidos aprobatorias de los otros tres hombres)
(TID, Cap. 9, E14, 20:34 – 22:30)

La futura agresión puede ser inferida por la instanciación de jerga “el jale”, refiriéndose el término a un “trabajo”, algo que “hay que hacer” o “cumplir”. Los hombres jóvenes forman una banda que actúa de manera coordinada, lo cual es inferible a partir de “compas”. Ambas expresiones denotan que no van a la discoteca a divertirse, sino se anticipa un futuro evento que involucrará a Mireya como víctima cuando es evaluada como ganado (“¿cómo la ven?”).

En la siguiente escena vemos cómo la jerga ayuda en la construcción de la estructura composicional psicológica de Bruno, el comisario.

(Erika y David van a la comisaría para levantar un acta en contra de las personas que trataron de asesinarlos. Bruno los atiende en su habitual manera irónica y despectiva)

Bruno: A ver si entendí bien, porque ustedes los **chilangos** piensan que somos **unos pasguatos**, lentos de aprendizaje, **burros** pues, **pa' acabar pronto**.
David: Creo que no hay mucho que entender. Mi novia y yo fuimos víctimas de un atentado. Y además hemos recibido amenazas.
Erika: Si, nos tiraron una piedra con esto que dice: “lárgate chilanga o te pesará”. ¿Le parece que esto no es una amenaza?
Bruno: Pues, **depende del tamaño de la piedra**.
(TID/ Cap. 9, E2, 02:38 – 06:08)

La jerga sirve también para relacionar a los actores de una narración entre sí. La jerga funge como expresión económica que con un número mínimo de léxico ejerce una fuerza

¹⁶² Uno de los diálogos de la película “Bordertown” (*Ciudad del silencio*, USA 2006, dirección: Gregory Nava) reza: “You wanna kill a woman for any reason? You come to Juárez”, versión electrónica en: <http://mentalsavage.blogspot.com/2007/06/12/bordertown/>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

accional para determinar un nivel socioeconómico y cultural, por ejemplo para simplificar el arquetipo de un personaje. En la siguiente escena tenemos a Erika y Alma hablando con la señora que le rentó el cuarto al novio de Rosa María, Valerio Medina:

Señora: Ya ve que no **la estoy cuenteando**. Así son. Esos tipos **se están un mes** y se **largan luego, luego**.
Alma: Pero, ¿adónde se fue?
Señora: **Sepa**.

(TID, Cap. 1, E14, 19:12 – 22:10)

El habla de la señora presenta transgresiones a una sintaxis estandarizada (“se están un mes”) o formas que se desvían de la norma morfosintáctica (“la estoy cuenteando”), así como el uso de un léxico popular (“sepa”).

En todos los ejemplos podemos observar como la jerga produce una inmediatez de referencia a la psicología de los personajes. Se evocan marcos familiares procedentes del mundo físico espaciotemporal, fortaleciendo así las relaciones vitales entre el mundo de la narración y el mundo físico. Los actores de la narración se reducen en su estructura psicológica compleja a arquetipos.

5.1.2.3 Frases hechas¹⁶³

La voz narrativa prototípica también hace uso del patrón lingüístico de *frases hechas*, cuya redundancia comprime marcos complejos y sus rasgos ideacionales a marcos familiares de la experiencialidad para producir un sustrato narrativo. Es un recurso lingüístico que responde a parámetros de simplificación y generalización del marco de la ACCIÓN-NARRACIÓN. Densifica la estructura ideacional de una historia de vida. Por un lado, se usa para no entorpecer la progresión global de la narración en la desviación hacia detalles, por otro lado, refleja una inmediatez de conflictos subyacentes.

En el siguiente episodio tenemos a David que llama a Erika por teléfono para avisarle que la van a mandar de corresponsal a Nueva York para lo cual es preciso que ella regrese de inmediato al Distrito Federal:

¹⁶³ Cfr. un amplio repertorio de frases hechas en: <http://www.augustobriga.net/memoria/Dichos.htm>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

David: Mi amor, vienes **buscando esta oportunidad** desde hace dos años. No me vengas con esto ahora.

Erika: Si, yo sé David. Lo que pasa es que todavía no hemos encontrado a Rosa María.

David: Si, mira, lo lamento. Pero **no puedes hacer tu vida a un lado** por esa muchacha.

Erika: No estás hablando en serio, ¿verdad?

David: Erika, ya estuviste mucho tiempo **haciendo de detective**, ¿sí? Regrésate. Tu lugar está aquí.

Erika: ¿Te has enterado de lo que está pasando en Ciudad Juárez?

David: Si, por supuesto estoy enterado de lo que está pasando en Ciudad Juárez. Pero, **¿y tu que puedes hacer? Deja que lo resuelvan las autoridades correspondientes.**

Erika: No puedo creer que me estés hablando así. Te estoy hablando de la hija de mi nana.

David: Si te entiendo y de veras lamento mucho la tragedia que está viviendo esta mujer. Pero, mi amor, por favor, tú tienes que entender que no puedes **echar tu carrera por la borda. Estas oportunidades solamente se te presentan una vez en la vida.**

(TID, Cap. 2, E2, 24:32 – 28:15)

Tenemos la construcción de un conflicto de pareja entre Erika y su novio, porque él desea que ella regrese a casa y tome un trabajo bien remunerado y de alto valor social. Erika, por su parte, quiere quedarse en Ciudad Juárez para ayudar a su nana a encontrar a Rosa María.

La intención comunicativa de David de convencer a Erika para que regrese requiere de inmediatez para construir el sustrato narrativo. Están en el teléfono y él no puede convencerla con gestos (abrazos, mimos) u otros medios paralingüísticos. David requiere de frases hechas para construir rápidamente marcos familiares con una causalidad de sentido común. David dice “no puedes hacer tu vida a un lado” en referencia a la contracción de un modelo complejo de altruismo, el cual está bien siempre que estas acciones altruistas no interfieran con los planes individuales de uno mismo. La frase hecha de “no puedes echar tu carrera por la borda” hace referencia a un modelo de trabajo en el mundo actual. Lo afianza con “estas oportunidades se te presentan solamente una vez en la vida”. La intención es poner a Erika en un conflicto de conciencia entre querer ayudar a su nana o perseguir su sueño individual (y el de David).

En este contexto, y de acuerdo con sus intereses personales, David pone de manifiesto actitudes machistas latentes¹⁶⁴ desconfiando de que Erika pueda esclarecer algo en el caso de la desaparición de Rosa María. Lo hace recurriendo a un marco causal de sentido común que conecta con una estructura mental profunda del mito de “David contra Goliat” y le dice a Erika “¿y tu que puedes hacer? Deja que lo resuelvan las autoridades correspondientes”. Erika entiende el mensaje subyacente, tanto de la desconfianza en sus habilidades y el egoísmo de David como la conexión con el mito y por eso su reacción es fuerte, “no puedo creer que me estés hablando así”.

Las frases hechas son una de las más potentes conceptualizaciones de la voz narrativa. No se tiene que prestar atención a la forma porque ésta se encuentra fosilizada, por lo que el esfuerzo mental se puede concentrar en la semántica.

5.1.2.4 Expresiones relacionales

La voz narrativa depende de un número de recursos para relacionar los personajes entre sí y hacerlos congruentes en una relación de inclusión con un modelo de historia de vida. Estos recursos lingüísticos relacionales no solamente vinculan los personajes en el diálogo del mundo narrativo, sino construyen al mismo tiempo vínculos con la recepción del discurso en un marco narrativo de REFLEXIÓN.

En *TID* destacan las interrogaciones retóricas finales que buscan consensos: “¿no?”, “¿verdad?” o “¿verdad que sí?”. Ciertos comienzos oracionales relacionan los contenidos ideacionales con la composición psicológica de los personajes con el desarrollo de la acción, tales como “mira...”, “pues...”, “te lo juro”, “y...” o “vas a ver que sí” y “ay, por favor...”.

Otra manera de relacionar a los personajes como parte-todo de una narración más amplia son las expresiones relacionales afectivas: David llama a Erika “mi amor”, con lo que establece un marco conceptual de novios. Erika llama “nana” a Alma, lo cual muestra su

¹⁶⁴ Cfr. Castañeda, Marina (2007) *El machismo invisible*: México: Taurus.

cercanía emocional a la mujer, el marco de una *quasi* madre y justifica todo lo que arriesga para ella.

Charal se dirige a las mujeres como “princesa”, “Lucerito”, “Blanquita”, “mi reina” “m’ija”, pero sin respetarlas como princesas o reinas lo cual construye un marco de misoginia, una forma del machismo invisible¹⁶⁵. La misoginia se manifiesta de forma más abierta en las expresiones relacionales de un grupo de hombres jóvenes que se emborrachan en un bar cuando se refieren a las mujeres como “pinches pirujas”, “viejas” y “güeritas”. Entre ellos se relacionan llamándose mutuamente “compas”. “güerito”, “Jiménez” y “güey”, expresando la otra cara del machismo invisible en la que el trato social entre los hombres exige o un tono rudo (“güey”) o de complicidad (“compas”) o despersonalizado usando apellidos o apodos (“Jiménez”, “güerito”).

5.1.2.5 Apodos y sobrenombres

Los apodos y sobrenombres son un patrón lingüístico prototípico de la voz narrativa, sobre todo en el contexto cultural mexicano. Amplía la composición psicológica de una persona transfiriéndole cualidades de otros modelos mentales en una integración conceptual. Las cualidades se basan en destacar rasgos sobresalientes de la personalidad o del físico o de su condición sociocultural (cfr. también Pflieger 1993: 56).

Los apodos y sobrenombres se marcan con el uso del artículo definido. El acontecimiento mismo de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez recibe un sobrenombre: *las Muertas de Juárez*. Es un sobrenombre y un eufemismo para lo que resulta socialmente doloroso e innombrable (in-narrable). Esta apodización, por demás muy arraigada en la cultura popular mexicana¹⁶⁶, minimiza la amenaza social y permite “adoptar” a las víctimas del crimen en la conciencia nacional de distintas maneras: a algunos les permite tomar distancia reduciendo las víctimas del crimen a “un complejo fenómeno” (Miguel Granados

¹⁶⁵ Cfr. Castañeda, op.cit.

¹⁶⁶ Los apodos en el uso coloquial del idioma caracterizan lingüísticamente rasgos específicos de sus portadores. Los apodos proporcionan información adicional sobre aspectos físicos, cognitivos y emocionales. Se construyen frecuentemente con un artículo definido: “*las Muertas de Juárez*”, “*el tigrillo*” (para un narcotraficante), “*la parca*” (para un luchador de la lucha libre), “*la Reina del Sur*” (título de un libro sobre una narcotraficante), “*el Azarías*” (figura de una novela de Miguel Delibes), cfr. también Pflieger (1993) y Pflieger (2003).

Chapa, *Reforma*), es decir, una cosificación. Para la *vox populi*, las *Muertas de Juárez*, simplemente son expresión de una “vergüenza nacional” (cfr. Los Tigres del Norte, Corrido *Las Muertas de Juárez*) porque un estado no sabe proteger a sus mujeres como lo requiere el código de la ética y la moral tradicional mexicano. El culpable se encuentra rápidamente en un sistema político neoliberal despiadado que genera aberraciones y merma los valores sociales¹⁶⁷. Otros sostienen que de esta manera se les edifica a las víctimas un monumento únicamente para luego olvidarlas. Independientemente de las evaluaciones individuales, *Las Muertas de Juárez*, en esta denominación de sujeto plural y metáfora colectiva, adquieren – más allá del espacio de Ciudad Juárez – un valor simbólico como actualización de la mujer como víctima. *Las Muertas de Juárez* actualizan los mitos de poder y desigualdad de género y los rituales patriarcales de la interacción hombre-mujer.

En *TID* tenemos también el uso de apodos para el criminal *Charal*. No sabemos cual es su nombre de pila, no sabemos nada de su vida, de dónde viene, si fue o no a la escuela, ni dónde o cómo vive. El apodo sobrelleva este anonimato y permite una relación directa, inmediata con la construcción de la composición psicológica del personaje que integra conceptualmente cualidades de un “pez pequeño y flaco”, típico de la región del lago de Pátzcuaro, con las ambiciones desmesuradas de un personaje que quiere ser alguien importante, “un pez grande”, en el negocio del narcotráfico. Simultáneamente crea una atmósfera de horror cuando este “pequeño pez”, que nadie toma en serio, asesina con una brutalidad desmesurada.

Los sobrenombres sirven también como marcadores de la posición o de la relación social. Blanca llama “Don” a Mario, el supervisor de la maquila, para denotar su relación jerárquica de jefe-empleada. Cuando presentan a la periodista Erika, lo hacen con el adicional de “señorita” para denotar sus estatus social de una mujer joven y soltera.

¹⁶⁷ Actualmente, existen cerca de 3107 empresas que emplean a más de 1 millón de trabajadoras con un volumen total de producción de más de 37 mil millones de dólares de ganancias. Aproximadamente el 90 por ciento de las maquiladoras están ubicadas en la frontera entre México y los Estados Unidos y una tercera parte de ellas se concentran en Juárez. En este momento hay 340 maquiladoras en Juárez que emplean a más de 220,000 personas. “Una gran mayoría de nuestras hijas fueron asesinadas o desaparecidas en el trayecto de su trabajo a su casa y viceversa siendo empleada de las maquiladoras. Hasta hoy, las acciones que las empresas maquiladoras han asumido son ridículas y van desde la implementación de clases de karate, “gratuitas por cierto”, la repartición de silbatos en algunos casos hasta la omisión total”. Marisela Ortiz, co-fundadora de la organización *Nuestras Hijas de Regreso a Casa (NHRC)*, marzo 2003.

Valerio Medina, el novio de Rosa María, se refiere a Bruno el comisario como “señor” en señal de deferencia y respeto por su cargo de autoridad.

5.1.2.6 Elipsis y silencios

Un recuso importante de la voz narrativa son todos aquellos contenidos de la estructura ideacional que no se verbalizan (silencio) o los que se omiten (elipsis). Ambos recursos requieren que modelos complejos sean completados con elementos de marcos familiares individuales para obtener un sustrato narrativo. Esto se da en la instanciación de los marcos narrativos de TESTIMONIAR y REFLEXIONAR, en los que somos partícipes de la acción y tenemos que completar sus contenidos reflexionando sobre posibles desenlaces. Para dar coherencia a la narración, las elipsis y los silencios tienen que ser inferidos con marcos y modelos de la estructura mental profunda. Esto correlaciona con el principio de alcanzar escala humana en la narración cuando ésta exhibe, por ejemplo, contenidos ideacionales tabúes o temas de difícil narrabilidad como la muerte, el sexo o el asesinato.

En *TID*, todas las escenas de la tortura de Rosa María carecen casi por completo de lenguaje verbal oral. Estas elipsis de la oralidad y los resultantes vacíos lingüísticos, se llenan en la narrativización mediática por representaciones visuosimbólicas que narrativizan lo que a nivel del lenguaje no es narrable. La elipsis verbal dimensiona psicológicamente el evento y le confiere una escala humana¹⁶⁸.

En otras circunstancias tenemos el silencio verbal como una forma de ocultar información pertinente a un suceso para retardar la acción. Esto corresponde al marco de CONTAR en un formato de narrativización de detective. Mario, el supervisor de la maquila se convierte en el arquetipo del testigo ocular que no quiere que lo involucren en los hechos criminales y por eso omite la información que él tiene sobre la desaparición de Rosa María.

¹⁶⁸ En esta no-narrabilidad verbal que se sustituye por formas visuosimbólicas radica precisamente el gran potencial de los medios audiovisuales porque pueden completar con elementos de significación todos aquellos sucesos que resultan no-narrables de manera verbal. Éstos se almacenan en una memoria visuosimbólica y construyen así gran parte de la significación de hechos en nuestro mundo.

En el siguiente ejemplo tenemos a Erika y Blanca que visitan a Mario, el supervisor de la maquila en la que trabajaba Rosa María, para interrogarlo sobre los hechos de la noche en que Rosa María desapareció:

- Mario: Hola Blanquita.
Blanca: Hola Don Mario.
Mario: ¿Ya sabes algo?
Blanca, Erika: No, no. Por eso le pedí que nos diera una cita. Ella es la señorita Erika.
Erika: Mucho gusto. ¿Qué tal? Ojalá nos pueda ayudar en algo.
Mario: Yo estoy en la m-mejor disposición...**pero**...no creo servir de mucho.
Erika: A lo mejor...el día que desapareció Rosa María, Blanca estuvo con un fotógrafo. ¿Usted no tiene sus datos? O sea, nombre, la dirección, ¿algo?
Mario: ...**No**.... Los fotógrafos, sabe usted, vienen aquí los-s días de pago. **Y...pues...las-s** huercas son coquetas, sabe usted. Y les gusta tener un recuerdo. Pero, yo no sé nada de ellos.
Erika: ¿Y como es posible que los dejen entrar a las instalaciones sin que se identifiquen, ni nada?
Mario: ...**Pues verá...** (*se ríe nerviosamente*)... Le voy a hacer una confesión: ...**u-uno** es muy consciente... y digo...**todos** tenemos que llevar el pan a nuestras casas ¿no?... Así que yo los dejo trabajar. No estorban, y nada más se quedan un rato y ya.
Erika: Ok. Y el día que pasó esto con Rosa María, Blanca estaba con el fotógrafo y me imagino que usted pudo ver algo, ¿no? ¿No sabe si se subió a algún coche, si estaba su novio esperándola, algo que nos pueda decir?
Mario: ... **Pues**.... Lamento, la mera verdad,.... **nada**.
(TID/ Cap. 2, E11, 40:40 – 44:04)

Lo que tradicionalmente se clasifica como hesitación o pausa en la intervención de Mario, lo definimos como *silencio* (marcado por los puntos suspensivos), porque corresponde en este caso a un intencionalidad del personaje que tiene la finalidad de omitir información acerca de un acontecimiento que desea ocultar.

Otros silencios se manifiestan cuando Erika está en sus investigaciones de los asesinatos y es confrontada con informaciones sobre las atrocidades infligidas a las víctimas para los que no encuentra palabras. Se siente impotente para seguir investigando. Nuevamente aplica el “no hay palabras” para dimensionar el horror, y en la voz narrativa prevalece el principio de “ante lo que no se puede decir, se impone el silencio”¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Cfr. Perla Suez (2007), *Una literatura del silencio*, versión electrónica en: <http://www.perlasuez.com.ar/Textos/Fernando-Reati-Letargo-Trilogia-2007.doc>, (fecha de la última consulta: 19 de julio 2008). Fonteneau, Françoise (1999), *La ética del silencio. Wittgenstein y Lacan*, Buenos Aires: Atuel/Anáfora, Dietrich Rall (2001) “La muerte como espacio vacío”, en: Dietrich Rall (ed.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, primera reedición México: UNAM, pp. 411-423.

5.1.2.7 Redundancias

La narrativización mítica hace uso de múltiples redundancias que instancian al parámetro de acumulación de rasgos que sirven para marcar un contenido ideacional recurrente que debido a su frecuencia en la narración cobra relevancia para la estructura emergente.

En *TID* tenemos a Erika que en el transcurso de sus investigaciones vive una y otra vez lo monstruosos que son los asesinatos a mujeres en Ciudad Juárez y que nadie hace nada al respecto. Esto marca una relación de coextensión hacia el mundo físico, en el que la sociedad mexicana se encuentra igualmente horrorizada e incrédula frente a la brutalidad de los asesinatos en Ciudad Juárez.

5.1.2.8 Voz referida

La voz narrativa extiende los espacios hacia una interdiscursividad con otras voces de la sociedad. Las voces referidas de otros discursos del mundo físico espaciotemporal inciden sobre la atmósfera psicológica de la narración con una superposición de mundos. En *TID* tenemos 24 insertos documentales con voz referida de personajes de la vida real de México: escritores, académicos, forenses, funcionarios y miembros de organizaciones no-gubernamentales. Estos insertos se escenifican con los actores de la event-telenovela que recitan en voz referida frases de éstos personajes mundo real. Cada inserto documental menciona la fuente de la voz referida en la parte inferior de la imagen:

“Desde 1993 hasta la fecha, la Comisión Nacional de Derechos Humanos ha reportado 2000 mujeres desaparecidas.”

Fuente: Comisión Nacional de Derechos Humanos

(TID, Cap. 9, E6, 10:12 – 10:13)

“Hoy a las 10 de la mañana fue encontrado por las autoridades el cuerpo de una mujer descubierto en el camellón del libramiento a unos kilómetros de su cruce con Avenida de las Torres. La historia de las mujeres asesinadas en Lote Bravo y Lomas de Poleo no ha concluido. Las autoridades oficiales de la administración anterior resolvieron, de acuerdo a la opinión de los familiares, ningún crimen.

(imagen de madre de víctima, voz ON)

Les diría que, por favor, que tengan un poco de humanidad que lo que ha pasado, que lo que está pasando es algo muy serio.”

Fuente: Noticiero TV Azteca

(TID, Cap. 1, E6, 10:41 – 11:21)

Mujer entre los 17 y los 20, probable causa de la muerte asfixia, más de 50 heridas por arma punzocortante, seno derecho cercenado, pezón izquierdo arrancado a mordidas. Estallamiento de vísceras por múltiples contusiones. Se encontraron restos fecales en la boca y estómago, así como desgarre abdominal-vaginal por objeto metálico.

Fuente: Expediente forense

(TID, Cap. 7, E4, 49:50 – 53:28)

La siguiente tabla resume las instanciaciones descritas con su efecto para la dimensión psicológica del actor y la atmósfera de la narrativización mítica.

Tabla 1: instanciaciones lingüísticas de la voz narrativa

Instanciación	Efecto para el significado emergente
Giros	Dimensionar la psicología del personaje Inmediatez narrativa; Codificar culturalmente el enunciado.
Jerga	Dimensionar la identidad del personaje; Caracterización social del personaje.
Frases hechas	Densificar estructura ideacional; Privilegiar semántica sobre la forma sintáctica del enunciado.
Expresiones reaccionales	Relacionar personajes de una narración; Coherencia de la estructura ideacional.
Apodos y sobrenombres	Destacar cualidades inmediatas de los personajes; Prominencia de rasgos personales.
Elipsis y silencios	Evitar lo “no-narrable”.
Redundancias	Reducir el esfuerzo mnemónico.
Voz referida	Coextender el espacio del mundo narrado al mundo físico espaciotemporal; Sugerir autenticidad.

Podemos observar como todas las instanciaciones responden a necesidades de la conceptualización de eventos complejos, que privilegian los conceptos sobre las formas.

Se privilegia el contenido mediante la reducción de complejidades en integraciones conceptuales, lo cual lleva a marcos conceptuales familiares, a partir de ideas abstractas. Esto genera relaciones de causa-efecto psicológicas y sociológicas y confiere a los eventos una explicación humana. Se antepone la experiencialidad y una lógica de sentido común a explicaciones científicas, con lo cual se confirma que la narrativización mítica sea en primer lugar un modo de fortalecer las relaciones vitales entre miembros de una comunidad de práctica.

Sostenemos que toda oralidad narrativizada tendrá en mayor o menor medida estas características lingüísticas como demostramos con los ejemplos de nuestro estudio de caso. No siempre encontraremos estas categorías en su forma más prototípica en la superficie lingüística, porque permiten ser combinados dinámicamente con otros elementos, dependiendo de los significados emergentes que se deseen lograr, y, por supuesto, podemos alargar la lista, debido al dinamismo y la creatividad inherente de narrativa.

5.2 La narrativización mediática

Una buena telenovela no es la que hable de temas más importantes,
sino la que supo contar mejor el cuento.
Omar Rincón

Cada medio en el que se instancia un discurso agrega estructura conceptual adicional a la voz narrativa mediante una oralidad secundaria. Para el presente trabajo describiremos la narrativización mediática audiovisual en el marco de la EVENT-TELENOVELA para la memoria externa de la televisión.

Ya discutimos ampliamente la función de construcción de significación social del evento mediático para actualizar los mitos en una comunidad de práctica a gran escala¹⁷⁰. Es, por tanto de esperarse, que la narrativización de un evento mediático como *Las Muertas de Juárez* busque visualizaciones y sonorizaciones prototípicas para llegar al mayor número de receptores posibles.

¹⁷⁰ Erreguerena (2002) afirma que los medios tienen fundamentalmente la función de la actualización de los mitos.

Una narrativización mediática prototípica en una oralidad secundaria ayuda a los receptores identificar a los arquetipos de los personajes instanciados, sus acciones tipificadas y, a partir de éstos, los esquemas de oposición que construyen el conflicto narrativo. La event-telenovela explota un máximo de recursos visuosimbólicos en analogía a los recursos lingüísticos de la narrativización mítica para crear una *tercera dimensión* de la conceptualización proveyéndola con imágenes y sonido.

5.2.1 La oralidad secundaria

Las imágenes, los sentimientos, los sonidos, los gestos y la mímica; la narrativa hace uso de todos los recursos humanos al alcance para transmitir una historia y con ello enmarcar una experiencialidad. En las historias se procura que el otro sienta y viva, que vea y escuche la experiencia narrada. En el lenguaje oral directo cara-a-cara disponemos para ello de recursos gestuales, de mímica, de sonidos onomatopéyicos o de posturas corporales que recrean estados anímicos y afectivos. Es un proceso de *mostrar* la estructura psicológica y sociológica de personajes y acciones¹⁷¹.

En cada sociedad mediática tenemos imágenes y sonidos arquetípicos compartidos que se encuentran almacenados en una memoria visual y auditiva externa y complementan nuestra memoria biológica. Las memorias audiovisuales pueden hacernos entender nuevas escenas y situaciones, así como aprehender nuevas relaciones espaciales y nuevos conceptos relacionando imágenes y sonidos con recuerdos, sentimientos, conocimientos y experiencias acumuladas, que no implica sólo el recuerdo en sí, sino también su interpretación¹⁷².

5.2.2 La instanciaciones audiovisuales

Antes de revisar las instanciaciones audiovisuales prototípicas para la narrativa serial de la televisión es preciso abundar sobre la relación entre los recursos audiovisuales de la

¹⁷¹ Cfr. diferencia entre *telling* y *showing* en Bordwell 2000.

¹⁷² Cfr. *E-Learning News* (2004), "Crean unas gafas que memorizan todo lo que ven", *Universidad Nueva Esparta*, versión electrónica en http://www.tendencias21.net/index.php3?action=page&id_art=78574%20, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

memoria externa y el lenguaje. Frecuentemente se menciona que una imagen “vale más que 1.000 palabras” haciendo referencia a la inmediatez de lo visible. Sin embargo, el proceso de comprensión de una imagen no es tan automático y únicamente puede prescindir del lenguaje cuando las representaciones visuosimbólicas se dan en dependencia del controlador lingüístico, es decir, si hay una previa conceptualización proposicional. El proceso de la construcción de significación es abierto y dinámico y se realiza sobre diferentes modelos de etapas cognitivas anteriores al medio visual y siempre en dependencia de la experiencialidad individual o la codificación colectiva cultural. Veamos la siguiente foto:

(1)



El ejemplo en (1) muestra una foto muy conocida tomada durante la guerra de Estados Unidos contra Vietnam. Fija el momento en el que un grupo de niños, entre ellos Kim Phuc (la niña desnuda en el centro de la foto), salen gritando y llorando a la calle por haber sido expuestos a los efectos de las bombas *Napalm*. El retrato se ha convertido en un símbolo para los horrores de la guerra infligidos por los Estados Unidos a este pueblo asiático. Así la foto pasa a formar parte de un acervo visuosimbólico de las comunidades en múltiples memorias externas, como el periódico y la televisión.

Pero la foto está lejos de “valer por mil palabras”. Más bien se necesitan mil palabras para poder conceptualizar lo retratado. Se necesita, por un lado, una familiarización con los marcos conceptuales subyacentes como “la guerra en Vietnam” o “los efectos dela

sbombas Napalm”, y, por otro lado, una familiarización con el formato de fotos de guerra. Sin ellos no puede ser inferida ni su significado ni su simbolismo.

La interpretación de una representación visuosimbólica depende entonces de los marcos conceptuales vigentes en una comunidad de práctica que circulan en las instancias verbales. Sin este contexto proposicional conceptualizador no tenemos la información suficiente para inferir la simbología. Basta con ver remitirse a las representaciones visuosimbólicas de las cuevas de Lascaux (Francia) que, sin duda alguna, son de gran expresividad pero sin el contexto mítico que las conceptualizó no se entiende su valor simbólico. Veamos otro ejemplo en:

(2)



En la foto de (1) todavía podemos “ver”, esto es, conceptualizar algún tipo de sufrimiento por las expresiones de dolor de las personas retratadas, la foto en (2) no nos refiere automáticamente a un significado determinado. De tal suerte que inmediatamente aventuramos interpretaciones y recurrimos a nuestra memoria visual para entender que la posición retratada de la madre con el hijo hace alusión a representaciones del Medievo, en los que la Virgen arropa al niño Jesús, lo cual puede ser un símbolo de la vida. Pero nos llama la atención las cicatrices en la espalda de la madre que quedan expuestas a la cámara. Sin la conceptualización proposicional no podemos saber que la foto en (2) muestra a Kim Phuc (la niña desnuda del centro de la foto de la guerra de Vietnam) en el año 2006 con su hijo primogénito.

Las fotos en (1) y (2) nos permiten establecer una importante diferencia en cuanto a los conceptos visualizados: la foto en (1) es una foto que retrata un *momentum*, un episodio de una historia más amplia previamente conceptualizada. La segunda foto (2) es una composición intencional que crea un significado propio de una realidad. En lo siguiente vamos a dedicarnos a imágenes “compuestas”, es decir, a imágenes que reflejan una composición intencional de una realidad.

En analogía a lo dicho en la narrativización mítica, no nos interesa hacer una especie de *gramática* de la superficie discursiva audiovisual¹⁷³, sino señalar únicamente algunos aspectos relevantes para la conceptualización.

Dentro de los patrones de la oralidad secundaria audiovisual se habla de tomas y ángulos de la cámara, de cortes y disolvencias en el nivel visual, y de armonías o disonancias en el sonido. Tenemos actores, colores, vestuario y accesorios, pero al igual que los rasgos lingüísticos, éstos no se perciben de manera aislada. Las escenas consisten siempre de una combinación de diferentes fenómenos individuales. La construcción de significación visual y auditiva se realiza mediante el proceso del *chunking* con base en un esquema prototípico de la composición de elementos aislados almacenados en la memoria audiovisual. Bordwell (1985: 34) anota al respecto:

[in filmic] comprehension, prototype schemata seem most relevant for identifying individual agents, goals, and locales. [...]. Perceivers tend to use this master schema as a framework for understanding, recalling, and summarizing a particular narrative. The perceiver expects each event to be discriminable and to occur in an identifiable locale. The string of events should reveal chronological order and linear causality.

Y amplía más adelante:

guided by something like the canonic story, the perceiver “chunks” the film into more or less structurally significant episodes (ibid. 1985: 35).

En la descripción de la composición audiovisual nos distanciamos entonces de los acercamientos más tradicionales que atomizan la narración fílmica en tomas y cortes con una línea de audio separada y describen en detalle cada uno de las posibilidades de expresión de la cámara, del montaje, haciendo listados más o menos exhaustivos.

¹⁷³ Cfr. Metz, Christian (1974) *Film Language*, Oxford: Oxford University Press.

Nuestra finalidad aquí no es elaborar una lista completa de la semiótica de la imagen o del sonido, sino entender cuáles son aquellas instancias audiovisuales de mayor frecuencia en la narrativización mediática que confieren estructura adicional a la narrativa en un producto discursivo¹⁷⁴.

La estructura adicional mediática consiste en una selección consciente de elementos del marco perceptual de ACCION-NARRACIÓN con la finalidad de una extensión del mundo físico espaciotemporal con el mundo de la narración y viceversa, para lograr *realismo de naturaleza compuesta*.

La narrativización mediática reproduce así relaciones selectas de figura-fondo, de parte-todo, de coextensión, de correlación, de inclusión y de densidad, que amplían y fijan elementos que guían la construcción de significación. En cuanto a la composición visual distinguimos entre los *establishing shots*, el *close-up* y el *shot-reverse shot*¹⁷⁵.

5.2.2.1 Establishing shot

El *establishing shot* es uno de los encuadres filmicos prototípicos que incide sobre la composición espaciotemporal del marco de ACCIÓN-NARRACIÓN. Frecuentemente se combina con una leyenda escrita que indica el nombre del lugar físico. Esto sitúa la narración en coextensión con un espacio físico espaciotemporal, independientemente si la narración fue filmada en otro lugar completamente distinto o si estos lugares narrativizados existen o no. El *establishing shot* construye una composición visual y puntual del lugar del evento.

En *TID* tenemos como *establishing shots* el “Cerro de la Cruz” de Ciudad Juárez que ubica toda la narración subsiguiente en el espacio de esta ciudad. Cuando es necesario mostrar el espacio del D.F. se hace referencia a este cambio espacial con otro *establishing shot* del “Ángel de la Independencia” en la calle de Reforma, en el centro del

¹⁷⁴ Para mayor referencia de toda una gama de recursos audiovisuales cfr. <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/tecn2.asp>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹⁷⁵ La descripción de las tomas de cámara se usa internacionalmente en inglés, por lo que siguiendo esta notación, dejamos los nombres de las tomas en el original en inglés, proveyendo una explicación acerca de su significado.

D.F. Estas tomas son composiciones deliberadas, que escogen un lugar prominente del espacio físico real. Obedece a un principio de parte-todo del marco conceptual del espacio referido. Esto dimensiona el espacio de la narración y fija el punto de su ubicación. Genera simultáneamente una coextensión del mundo físico con el mundo narrativo.

Serie de fotos 3: establishing shots: Ciudad Juárez y el D.F



Posterior a estos *establishing shots* iniciales o de segundo orden se construye el “interior” de los espacios de Ciudad Juárez y del D.F. en una dicotomía visual con un esquema de oposición visual mediante *establishing shots* tipo, o de primer orden. Ciudad Juárez es construido visualmente como un espacio de lugares anónimos, pobres y tristes con viviendas inmundas en coextensión con los barrios reales de *Lomas de Poleo* y *Lote Bravo* en los que sucedieron la mayoría de los asesinatos. Se visualizan bares *picaderos* en los que confluye el submundo de criminales de la frontera, tenemos a las maquilas con un ambiente despersonalizado, hay un basurero municipal, se presentan cuartos oscuros de tortura y nos movemos entre morgues y comisarías. La atmósfera visual es densa y el evento mediático da prominencia a estos lugares e inhibe otras posibles imágenes de una Ciudad Juárez con parques lindos, con tiendas modernas o con casas de clase media. La composición visual no pierde en ningún momento la progresión narrativa-visual lineal.

Esta composición visual arquetípica actualiza el mito del marco de FRONTERA como un espacio limítrofe entre dos países con calidad de lugar sin ley, de tránsito de sustancias y mercancías ilícitas, de gente desesperada en busca de una vida mejor o del dinero fácil. Es un marco familiar de la frontera como un lugar de drogas, trabajo explotador, pobreza y

miseria¹⁷⁶. *TID* retoma imágenes de espacios y figuras que actualizan el mito de ciudad fronteriza¹⁷⁷ en una interdiscursividad con múltiples otras descripciones¹⁷⁸. La narrativización absorbe todos los discursos anteriores y paralelos en un evento mediático y visualiza a Ciudad Juárez como “la capital del feminicidio”¹⁷⁹.

El D.F, a contrario, se visualiza mayoritariamente con imágenes de interiores elegantes y modernos: la casa de Erika, la casa de David (su novio), la casa de Beto (el colega y amigo de David), o la oficina de Arturo (jefe de Erika). Todos los interiores se perciben como limpios, acogedores, llenos de libros, computadoras y arte moderno.

¹⁷⁶ Esto se demuestra en las constantes defensas que hace la autoridad del espacio de Ciudad Juárez. El gobernador de Chihuahua, José Reyes Baeza pide “no se debe permitir que personas ajenas a la entidad sigan ensuciando la imagen de Ciudad Juárez, mientras no haya oportunidad de que la sociedad del estado dé su versión” dirigiéndose a los actores Gael García y Diego Luna que en 2007 concluyeron una película documental sobre los feminicidios. Sigue el gobernador: “dos extraordinarios actores, ambos ciudadanos mexicanos en pleno goce de sus derechos, y de un artista de renombre mundial, afamado por su arte y compromiso con la defensa de los derechos humanos en el mundo entero, están mal informados, se trata de un problema generalizado, no exclusivo de Ciudad Juárez y, sobre todo, que no acepta esta clase de señalamientos, contradiciendo así el espíritu de numerosos tratados y convenios internacionales que México ha firmado”, en: *La Jomada*, 28 de agosto 2007, versión electrónica en: <http://www.jomada.unam.mx/2007/08/28/index.php?section=espectaculos&article=a11n1esp>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹⁷⁷ Cfr. por ejemplo la película de *Casablanca* y sus mitos sobre el espacio fronterizo, Michael Curtiz (1942) *Casablanca*, MGM. Menos conocidas quizás las películas clásicas mexicanas “Espaldas mojadas” de Alejandro Galindo (1953) y “El bracero del año” de Rafael Baledón (1964) dedicados al tema de la frontera Norte. O producciones más recientes como “Raíces de sangre” de Tinieblas González (2002) y “Frontera sangrienta” dirigida por Jorge Aldama que se está filmando en Concepción Las Minas, Esquipulas, Quezaltepeque y Olotá.

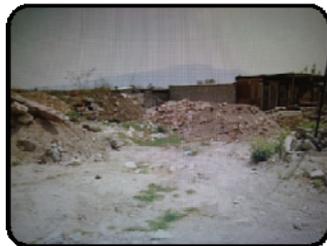
¹⁷⁸ Los investigadores Alejandro Portes y Bryan Roberts del *Center for Migration and Development de la Universidad de Princeton* llamaron a Ciudad Juárez “la ciudad bajo el libre mercado” y los periodistas alemanes Matthias Franck und Jutta Pinzler le dieron el apodo de “der traurigste Ort der Welt” (*el lugar más triste del mundo*). Cfr. Alejandro Portes y Bryan Roberts (2005) “La ciudad bajo el libre mercado”. El estudio se encuentra resumido en una presentación virtual en: www.cmd.princeton.edu/papers/wp0501.pdf, (fecha de la última consulta: 10 de junio 2008), y, Matthias Franck/ Jutta Pinzler (2004) „Die Stadt der toten Töchter“, Westdeutscher Rundfunk.

¹⁷⁹ cfr. Por ejemplo: Diego Cevallos, “Las muertas no descansan”, en: *IPS*, www.ipsespanol.net.

Serie de fotos 4: establishing shots: Ciudad Juárez



Lomas de Poleo I



Lomas de Poleo II



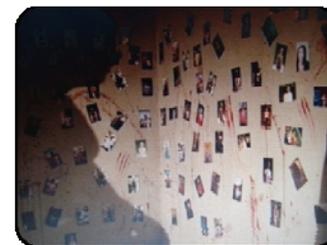
Desierto



Casa en Barrio Bravo



Morgue



Cuarto de tortura con fotos de las víctimas

Serie de fotos 4a: establishing shots: D.F.



Casa Erika



Oficina Arturo



Casa David

Este concepto mediático de la dicotomía de determinados espacios urbanos no es nuevo¹⁸⁰ y la narrativización visual se apoya en imágenes que oscilan entre espacios foráneos (el desierto, un cuarto de tortura) y espacios familiares (la oficina, la casa) que despiertan intereses *voyeur*¹⁸¹.

Otros *establishing shots* de *TID* muy relevantes para la construcción de significación se encuentran en el *trailer* de la serie. La composición visual muestra una cruz rosa, símbolo de *Las Muertas de Juárez*, con el nombre de una víctima narrativizada escrita en ella. Este *establishing shot* abre, dentro del espacio de segundo orden de Ciudad Juárez, un espacio narrativo de actuación dentro de una historia de vida determinada y el marco conceptual de una VÍCTIMA específica.

Serie de fotos 5: *establishing shots: historias de vida, víctimas TID*



Capítulo 1,2



Capítulo 3,4



Capítulo 5, 6



Capítulo 7,8



Capítulo 9,10

¹⁸⁰ Paco Ignacio Taibo II (1991) *Sueños de Frontera*, México: Pomexa.

¹⁸¹ Una producción filmica anuncia su producción sobre *Las Muertas de Juárez* con la “verdad te sorprenderá” cómo una invitación a sumergirse en ese submundo mítico de la frontera y sus personajes. Cfr. “Las Muertas de Juárez” (2002), Condor Pictures.

Dentro de este nuevo espacio, el de actuación, se ofrece una inmediata introducción de los demás espacios de actuación de los personajes que dinamizarán el marco de ACCIÓN-NARRACIÓN. Así, el primer capítulo de un serial narrativo prototípico tendrá una densificación de *establishing shots* de los personajes principales y de los ambientes relevantes.

En *TID* el primer capítulo es una introducción a los personajes principales y la historia de vida principal de Rosa María que dinamiza la narración. La vestimenta y el maquillaje apoyan el contraste establecido para los espacios narrativizados de Ciudad Juárez y el D.F. Los habitantes de Ciudad Juárez visten ropa humilde (batas, vestidos floreados, zapatos bajos y sencillos), los capitalinos traen ropa moderna (jeans, bolsos modernos con espacios para celulares, suéteres y playeras ombligueras). La serie de fotos en 6 reproduce *establishing shots* de algunos de los personajes y su vestimenta:

Serie de fotos 6: establishing shot: personajes principales TID



Erika



Alma



Blanca



Bruno



David



Charal



Katie



Fany



Leopoldo

Las víctimas y sus historias de vida se seleccionan para instanciar arquetipos. Se construyen sus asesinatos de acuerdo a las informaciones de expedientes reales y se narrativizan los elementos faltantes en ellos. Así, Flor, la niña de trece años, es inocente y juega con muñecas; Esperanza, la adolescente, es una joven coqueta que sueña con un príncipe azul que la saque de su miseria económica; Lucero, la madre soltera, tiene una crónica falta de recursos para sus hijos; Rosa María, la chica de la maquila, es una joven trabajadora con ganas de superarse y Mireya, también trabajadora de la maquila, quiere huir del destino que le espera en su pueblo de origen.

Esto crea una coextensión del mundo real con el mundo de la narración. Este puente mediático entre el mundo físico y el mundo de la narración crea un efecto de realismo por lo que la narrativización de *TID* afectó mucho a los familiares de las víctimas “reales”¹⁸².

¹⁸² Las madres de las víctimas en Ciudad Juárez criticaron mucho la event-telenovela, sosteniendo que: “Cuando los ví [las imágenes] me pregunté si así habrían matado a mi hija, como se ve en la escena”, dijo Rosa María Gallegos, madre de Rocío Barraza Gallegos, una de las jóvenes asesinadas. “Con nuestras familias formamos un castillo, que con la muerte de nuestras hijas se derrumbó y nosotros nos quedamos sentadas en las piedras, y todavía se burlan, no es justo”, añadió. Desde que empezó a ver la miniserie *Tan infinito como el desierto* de Televisión Azteca, que se transmitió durante toda la semana, le pareció un tema muy cruel y amarillista. “Debe haber un respeto y una atención, también tienen que buscar una autorización para que nuestros nombres se utilicen. Hay casos en los que se quedaron hijos y van creciendo, al ver esas imágenes o películas los van dañando demasiado”, declaró. Agregó que le disgusta verse frente a todo lo que está pasando, porque cuando la herida emocional que sufrieron está cicatrizando, eventos como el que ocurrió recientemente vuelven a abrirla. “Es un horror, ya estamos hartas de que se enriquezcan en base al horror, lo que nos quedamos viviendo los familiares no se contempla en la telenovela, quedamos muy dañadas igual que todos los que nos rodean”, afirmó. Para Rosaura Montañez, madre de Aracely Esmeralda Martínez Montañez, otra de las víctimas, no se puede pasar por alto el respeto que se merecen como parientes de las mujeres que fueron muertas en forma violenta. “Si a nosotros nos hubieran tomado en cuenta con la mininovela que están pasando, yo sería la primera en decir que no, porque como que ya basta que me estén lastimando espiritual, moral y psicológicamente”, declaró. “Nos derrotan, nos lastiman, nos pisotean. Me

Serie de fotos 6a: establishing shots: víctimas



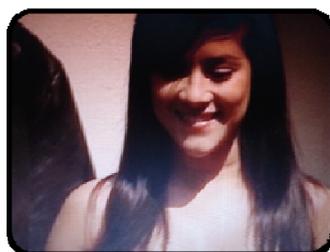
Rosa María



Flor



Lucero



Esperanza



Mireya

En *TID* otro marco complejo es el ASESINO del cual se sabe poco en la realidad, por lo que la narrativización mediática recurre a marcos familiares, culturalmente marcados en una relación parte-todo, reduciendo a los asesinos a arquetipos del mal mostrando únicamente partes de su cuerpo. Los asesinos no tienen historia de vida, son sombras, son HOMBRES OSCUROS en sustantivo colectivo. Uno de los elementos parte-todo redundante es el tatuaje que, sobre todo, en el contexto mexicano se relaciona con una persona criminal o con alguien que ha estado en la cárcel. Otro elemento redundante son los anillos ostentosos y las cadenas de oro pesadas que caracterizan en el contexto mexicano a un criminal norteco dedicado al narcotráfico. Cicatrices marcadas son otro elemento de identificación del criminal que frecuentemente se encuentra en peleas por territorio y dinero.

gustaría que los actores supieran lo que nosotros sentimos, porque ellos sólo actúan”, finalizó. En: *El Diario*, 14 de julio 2004, Versión electrónica en: morquiz@diario.com.mx, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Serie de fotos 7: establishing shots en close-up: asesinos



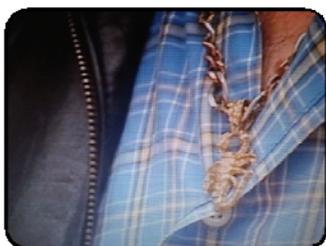
Joyería ostentosa



Tatuaje



Cicatriz



Joyería particular



Hebilla ostentosa



Anillos y dinero

Con estos *establishing shots* se visualizan todos los actores de la narrativización mediática. Ellos brindan la estructura adicional necesaria para apoyar los *blends* conceptuales que determinan la relación de personajes instanciados con sus arquetipos.

Para visualizar particularidades de la psicología de un personaje o la relación social que tienen dos o varios personajes se requiere de recursos visuales distintos.

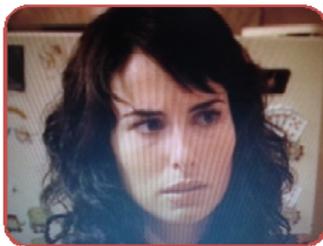
5.2.2.2 *Close-up*

La composición visual prototípica para la narrativización mediática emplea frecuentemente tomas de *close-up* para “acercarse” a la estructura psicológica de un personaje. Se integra conceptualmente un acercamiento físico del objetivo de la cámara con un acercamiento a la psicología del personaje. El marco narrativo es de EXPERIMENTAR

para ver y escuchar lo más íntimo de una figura o detectar en su expresión facial su estado anímico y afectivo.

En *TID*, los *close-up* nos acercan frecuentemente a la agonista, Erika, que en su función de *alter ego* de la sociedad nos hace “sufrir” con ella los horrores que vive durante sus investigaciones sobre los asesinatos. Se construyen marcos familiares del contexto cotidiano y los personajes se hacen “humanos” fortaleciendo las relaciones vitales entre el mundo de la narración y el mundo físico espaciotemporal.

Serie de fotos 8: close-ups: Erika



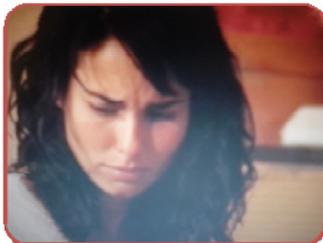
En la asociación



En el teléfono con David



En la asociación



En casa de Blanca



Viendo a David muerto



En la asociación

5.2.2.3 *Shot-reverse shot*

El modelo de evento mediático evidencia los conflictos subyacentes de un acontecimiento. Uno de los conflictos que se selecciona en *TID* es la confrontación entre la autoridad y la periodista. La narrativización mediática le da prominencia a la agonista, Erika, la

periodista y el antagonista, Bruno, la autoridad. Ambos reproducen simultáneamente la dicotomía urbana de la capital, como el espacio de la ley y el orden, y Ciudad Juárez como el lugar de frontera, sin ley.

El conflicto entre ambos arquetipos correlaciona con una estructura conceptual sociocultural mayor, relevante para el contexto mexicano, donde un gran número de asesinatos no se resuelven por ineficiencia, negligencia y corrupción de las autoridades¹⁸³. Por otro lado, el periodista en el contexto mexicano toma frecuentemente el rol de detective arriesgando su vida en el transcurso de sus investigaciones¹⁸⁴. La narrativización mediática hace uso de esta interdiscursividad y de formatos narrativos precedentes como la crónica periodística-literaria¹⁸⁵, en la que el narrador *cum* periodista interpela por el pueblo que desea conocer la verdad sobre un acontecimiento social destacado.

En cada uno de los diez capítulos de *TID* tenemos una o dos escenas en las que Erika y Bruno se enfrentan sobre el avance en las investigaciones de los crímenes. La composición de la imagen enfrenta a los dos personajes en tomas cerradas o semi-

¹⁸³ “En su primer análisis de 50 casos, María López Urbina ha identificado a 81 funcionarios estatales involucrados en las investigaciones de estos casos, que podrían ser responsables (de un total de 167). En las primeras escenas del crimen no se presentó ninguna evidencia fotográfica y si la hubo fue destruida, los exámenes forenses (cuando se llevaron a cabo) fueron minimizados, no hubo un seguimiento importante de pistas o rostros. Muchos de los expedientes están incompletos, han sufrido alteraciones o daños. Incluso se han reportado claras formas de falsificación de evidencias. En la mayoría de los casos, las autoridades estatales parecen no haber hecho muchos esfuerzos para resolver estos crímenes. Trabajan lentamente, detienen algunas veces la investigación cuando el expediente consta de sólo algunas páginas, algunas veces arrestan algún amigo o familiar de la víctima cuando se les presiona demasiado a “hacer algo” e incluso han recurrido a la tortura para obtener confesiones falsas. Algunos crímenes han sido resueltos, y unos cuantos han sido llevados a la corte. La comisionada Especial, Guadalupe Morfin, ha declarado que no hay ninguna intención por parte de la Procuraduría Estatal de Justicia de resolver los casos”, en: *Memorandum Introductorio* elaborado por Ruth-Gaby Vermouth-Mangold, relatora de la Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa en: <http://www.cimacnoticias.com/especiales/comision/informe/asambleaparlamentaria.doc>, 26 de enero 2005, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹⁸⁴ “México es uno de los lugares más peligrosos para el ejercicio del oficio de periodista. Los periodistas en México se han convertido en un blanco natural de los narcotraficantes. El acto de informar en las ciudades dominadas por los ‘narcos’ es muy peligroso”, Guillermo Ibarra/Universidad Autónoma de Sinaloa (UAS), citado por Francisco Robles Nava, “Los periodistas mexicanos en constante peligro de muerte” en: *La Opinión*, 24 de abril 2005.

¹⁸⁵ Cfr. Bencomo (2002) La crónica es una “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el desempeño formal domina sobre las urgencias informativas” (p. 13). “Se presenta como un texto generalmente breve que aborda preferentemente la representación de temas, sucesos y personajes cotidianos, para construir una imagen de la cultura y las prácticas sociales en un determinado momento” (p.13). En este sentido, la crónica periodística-literaria es el género chico de la novela periodística al estilo del *New Journalism*, que combina el reportaje con la dimensión literaria “para provocar al lector de una forma a la vez intelectual y emotiva”, Tom Wolfe (1994) *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama (p.26).

cerradas de *shot-reverse shot*, es decir, en una composición visual de oposición, con una relación figura-fondo sobre otros personajes presentes en sus discusiones, como los padres de familia o los judiciales. En la serie de fotos a continuación, vemos uno de los enfrentamientos de Erika y Bruno cuando éste – como de costumbre – no quiere atender a los familiares de las víctimas. Erika pide ayuda a otro oficial y se entabla la siguiente confrontación:

Serie de fotos 9: escena en shot-reverse shot: Erika y Bruno



Erika pide que alguien más que Bruno los atienda.



“El ministerio público soy yo.”



“Se ve que no tiene ni hija ni madre.”



“Mucho cuidado. Tenga mucho cuidado con lo que dice.”



“No me amenace y haga su trabajo.”



“Eso, hablando educadamente, la gente se entiende, ¿verdad?”

(TID, Cáp. 4, 1:13:01 -1:14:57)

El *shot-reverse shot* también se utiliza prototípicamente en la narrativización mediática para la composición de escenas que suceden en paralelismo de tiempo, entrecortando una secuencia de escenas, con una o dos más. De esta manera se crea una densidad psicológica de la narrativización mítica, en contraste con otra de contenidos ideacionales

opuestos o complementarios. Podemos apreciar así un mismo concepto desde distintos ángulos.

En la serie de fotos siguiente, vemos a Juana en la asociación, junto con las otras madres y Erika después de haber identificado el cuerpo de su hija Flor en la morgue. En la escena que entrecorta ésta primera vemos a Toño, el padre de Flor, con Lucio en la comisaría pidiendo que se le muestre el expediente de su hija.

Serie de fotos 10: escena en shot-reverse-shot: padres de Flor (Juana y Toño)



“Vi mi niña sobre esa horrible plancha. Su carita estaba tan pálida. El forense no me quiso decir nada. Pero yo quiero saber. Tengo derecho a saber”.



“Es mi única hija oficial. Si usted estuviera en mi lugar, también querría saber que le pasó.”



(Toño ve el expediente, llora)



(escucha la información de Katie)
“Se habla de un asesino serial de niñas que las rapta, que por varios días las tiene ocultas en algún lugar. Y ahí en su escondite las tortura y después comete sus atrocidades. Se han encontrado niñas de 11 -13 años que presentan el mismo patrón de abuso. Por eso se maneja la hipótesis de un asesino en serie”.
(TID, Cáp. 5. 7:46-11:29)

Obtenemos así un mismo evento, la muerte de Flor, desde dos perspectivas distintas. Es un *blend* que integra, por un lado, la madre que narra lo sucedido a otras madres en la asociación, y, por otro lado, el padre de Flor que ve y lee lo sucedido en el expediente policiaco. De esta manera se densifica el significado emergente del dolor de los padres.

5.2.2.4 La disolvenca

Otra composición visual prototípica que incide sobre la temporalidad de la narración y conecta escenas disociadas espacial o temporalmente, es la disolvenca. Esto es una posibilidad distintiva del medio de expresión, ya que en el lenguaje oral no disponemos de este recurso y estamos “atrapados” en una realidad secuencial, aún disponiendo de recursos lingüísticos como adverbios temporales (“mientras”, “mañana”).

Si dos imágenes no se unen por un corte, sino por un *fluir* de una imagen hacia la otra con un punto de superposición de las dos, se habla de una disolvenca. Este recurso genera una integración conceptual entre situaciones que no están relacionadas en su estructura ideacional o disociadas en espacio y tiempo, para dar prominencia a una estructura ideacional mayor incluyente.

Cuando Alma y Erika presencian un velorio en el patio de una casa, se detienen a persignarse ante el féretro. Esta imagen se disuelve hacia la imagen del cuarto de tortura de Rosa María donde ella es ultrajada una vez más. Entendemos la simultaneidad de los hechos: la disolvenca crea una composición de *blend* entre un marco no familiar de la TORTURA y un marco familiar de VELORIO, lo cual produce el efecto de “anticipación” haciéndonos pensar que pronto Rosa María será una persona muerta como la que están velando. La disolvenca coextiende ambas escenas, espacialmente distantes, en una sola con un contenido conceptual compartido.

Serie de fotos 11: disolvenca: de velorio a cuerpo de Rosa María



Velorio

Inicio disolvenca

Cuerpo Rosa María

(TID/Cap.1 E13, 19:12 – 22:10)

Otro ejemplo es la disolvenca de un *close-up* de Alma a una escena de su memoria personal. Imágenes de la memoria personal normalmente no son accesibles, pero la disolvenca nos permite “entrar” en esta memoria personal de Alma. Rosa María, tiempo atrás en el D.F., le pide permiso a su madre para irse a trabajar a Ciudad Juárez. La disolvenca logra una integración conceptual de ambas escenas disociadas, para unirlas en una visualización de un marco mayor. Se genera el efecto de la simultaneidad entre el sufrimiento actual de Alma y su sentimiento de culpa por haber permitido a su hija venir a Ciudad Juárez.

Serie de fotos 12: disolvenca: de Alma a recuerdo de conversación con Rosa María



Close-up Alma

Inicio disolvenca

Recuerdo de conversación

(TID/Cap. 3, E6, 55:59 – 56:36)

5.2.2.5 Voz on/off

El recurso de la disolvenca funciona también a nivel de la sonorización. Contrario a lo que sucede en el lenguaje oral, que es directo cara-a-cara, en el medio audiovisual existe la posibilidad de que se *arrastre una voz* hacia una próxima escena, uniendo ambos en un marco conceptual mayor. Esto basándose en un proceso de integración conceptual, dónde sobre un marco genérico más amplio se permite la composición de escenas de diferentes contenidos en una sola.

Un ejemplo en *TID* es la secuencia de escenas que muestran a Alma rezando en el hospital, dónde es atendida por su crisis nerviosa. Ruega por la vida de su hija. El audio se arrastra a las escenas de tortura de Rosa María. El efecto es nuevamente uno de simultaneidad temporal de las escenas. Alma reza por la vida de su hija la cual, mientras la madre pronuncia las palabras de la oración, es torturada a muerte en un cuarto oscuro. Incide directamente sobre la estructura psicológica de la narración y al mismo tiempo tenemos un efecto de anticipación porque sabemos que no va a haber un final feliz para esta víctima. Ella será otra *muerta* más.

5.2.2.6 Música temática y música incidental

La narrativa serial prototípica audiovisual no puede prescindir de una musicalización temática. Esta cumple funciones para reconocer la serie dentro de los múltiples programas de un canal de televisión. Sin ver el aparato encendido, nada más escuchando el tema musical, uno puede percatarse que ya va a empezar el programa que se espera. La música temática también se conoce como *leitmotiv*¹⁸⁶.

En la música, el *leitmotiv* es una melodía o secuencia tonal corta y característica que es recurrente a lo largo de una obra, sea cantada o instrumental. Por asociación se le identifica con un determinado contenido y se hace referencia a éste cada vez que aparece. Así, una determinada melodía puede simbolizar a un personaje, un objeto, una

¹⁸⁶ El término proviene del alemán *leiten* (guiar) y *Motiv* (motivo) se utilizó por primera vez en el índice de las obras de Carl Maria von Weber (1871).

idea o un sentimiento. El leitmotiv varía a lo largo de la narración con armonías tenues, tristes, alegres o disonantes para dimensionar el espacio emotivo de la narración.

El *leitmotiv* es un elemento importante dentro de la música para la construcción de significación. Sirve para caracterizar una obra y construye significados emergentes emotivos. El leitmotiv tiene su origen en la etapa del cine mudo, que, al no poder transmitir los diálogos, tenía que transportar la emergencia emotiva de las interacciones mediante el empleo de una música acompañante. Ejemplos característicos actuales de estos leitmotiv se encuentran en la "melodía del tiburón" de *Jaws*¹⁸⁷ o la "marcha imperial" de *Darth Vader* en la saga del cine *Star Wars*¹⁸⁸ que forman ya parte de una memoria auditiva enmarcando conceptos propios que pueden ser empleados en otros contextos que la película cómo elementos con significación distintiva. Podríamos, por ejemplo, imaginarnos un padre jugando con su hijo a "atraparse". El padre juega a perseguir el niño mientras canturrea la canción de *Jaws*, lo cual aumenta la diversión y el suspenso, ya que esta melodía refiere al tiburón malo que se acerca para atrapar a su víctima.

En *TID*, el tema principal instrumental de "Empalizada"¹⁸⁹ al inicio de cada capítulo identifica el carácter serial de la narración. Tiene una base harmónica de guitarra y una vocalización en voz femenina con una especie quejidos y lamentos etéreos, que se prolongan y producen una atmósfera emocional de tristeza y un sentimiento de *infinidad*, en coherencia con el título de la event-telenovela. Este tema principal tiene dos variaciones, una sobre acordes suaves de violines y piano para dar prominencia a los contenidos tristes, y otra variación sobre acordes disonantes de tambores y batería que dimensionan contenidos amenazantes y peligrosos.

Contrario a la musicalización temática, la música incidental es con frecuencia una música de fondo que crea una atmósfera emotiva para el marco de la ACCIÓN-NARRACIÓN. Bordwell anota que la música incidental "often reflects the understanding of a scene" (Bordwell 1985: 65). El medio agrega una dimensión adicional a la estructura de una

¹⁸⁷ Steven Spielberg (1975) *Jaws*. Todos los audios de la película en: <http://www.jawsmovie.com/1/sounds.asp>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹⁸⁸ George Lucas (2007) *Star Wars*. Todos los audios de la película en http://en.wikipedia.org/wiki/Star_Wars_music, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹⁸⁹ *Empalizada*, Miguel Angel Cañizo y Gabriel Chávez, interpretado por Maya Rose. Todos los audios en www.tvazteca.com/telenovelas, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

imagen o de un diálogo. Guía la construcción de significación en dos niveles. Puede dar prominencia a elementos que se encuentran en la imagen o en el diálogo, subrayando estos contenidos en una sincronía conceptual. O puede correr contrario a los contenidos del diálogo o de la imagen en una asincronía conceptual.

En *TID* la música incidental tiene un carácter asincrónico anticipatorio. Esto en escenas tipo *establishing shots* que nos advierten que el actor de la escena se conceptualiza como VÍCTIMA. El efecto sobre el significado emergente es dimensionar el espacio emocional-afectivo. La música incidental se compone de tres acordes disonantes graves producidos por un teclado electrónico. La música incidental relaciona a Flor con una imagen de una mano masculina llena de anillos ostentosos. Y aunque la escena en la que la vemos a ella tiene un tono desenfadado porque la vemos jugando con su amiga en la casa de ésta, nos anticipa un hecho de desenlace fatal. La música incidental relaciona también a Charal con Lucero mientras los dos conversan sobre las posibilidades para ella de ganar más dinero para proveer mejor a sus dos hijos. La música incidental también aparece en la escena dónde la banda *copy-cat* escoge a Mireya como su próxima víctima mientras ella está inconsciente de los futuros desenlaces. Y así sucesivamente tenemos la música incidental para anunciarnos un nuevo crimen, una nueva víctima.

Otras músicas incidentales en *TID* inciden sobre la dimensión espacial afectiva y el significado figura-fondo de una escena en particular; un ejemplo es el sonido de un narcocorrido en el fondo de un bar para la conversación de los personajes que se encuentran visualmente en primer plano. Son narcotraficantes y su discurso críptico sobre dinero y trabajos pendientes gira alrededor de esta actividad ilícita. Las cumbias de otra escena, en la que jóvenes discuten sobre las mujeres modernas, abre un marco familiar con un tipo de música que resulta prototípico para el fin de semana en un bar e inserta el discurso misógino de los jóvenes en un contexto conocido y compartido. Nuevamente tenemos el principio de fortalecer las relaciones vitales con el mundo real y reducir el evento complejo a marcos familiares que permiten aprehender el evento en una dimensión de marcos familiares.

5.2.2.7 Repetición de escenas

En la narrativización mediática prototípica de seriales televisivos se requiere de la repetición de escenas para guardar el principio de coherencia entre los capítulos que salen al aire, disociados en tiempo. La repetición reduce el esfuerzo mnemónico, al igual que las redundancias de la narrativización mítica. Las escenas repetidas conectan dos capítulos y sirven de una especie de resumen de los contenidos accionales anteriores para poder *retomar el hilo de la narración* y seguir la progresión narrativa a partir de ellos.

Así como existe un principio de economía entre forma y contenido del lenguaje oral, tenemos, por otro lado, un principio de redundancia, de repetición o recurrencia en la narrativa. Para construir marcos conceptuales o conectar una historia de vida a marcos narrativos más amplios, hay que acumular rasgos para construir un sustrato narrativo. La repetición de escenas en el medio audiovisual no solamente se da a nivel de la conexión de capítulos disociados en tiempo, sino también a nivel de su estructura interna. Para construir claramente a los actores de la narración como arquetipos de un determinado marco conceptual hay que simplificar sus rasgos característicos para dar prominencia a lo seleccionado de la composición psicológica, pero al mismo tiempo hay que repetir este marco simplificado muchas veces para asentar la construcción de significación.

A nivel de la repetición y la acumulación de rasgos en *TID* podemos identificar diferentes modos. No se trata de la repetición de una escena propiamente, sino de la repetición de estructuras ideacionales. Así tenemos a lo largo de la event-telenovela la repetición del conflicto entre Erika y Bruno que finalmente tiene un desenlace fatal con el asesinato de David, el novio de Erika. También tenemos la repetición de escenas de tortura y de los padres de familia acudiendo una y otra vez a la morgue para identificar a los cadáveres de sus hijas. Así se obtiene el efecto de lo "infinito" del problema porque no pasa un día sin muertes violentas. También tenemos la repetición del marco de los HOMBRES OSCUROS, intercambiando dinero por drogas, dinero por videocasetes, dinero por mujeres, y, por el otro lado, la repetición de policías corruptos, políticos mentirosos, autoridades incompetentes y una sociedad que se queja incesantemente.

5.2.2.8 El inserto documental

El documental se conoce tradicionalmente como un género cinematográfico y televisivo, realizado sobre imágenes tomadas de la realidad. La secuencia cronológica de los materiales, el tratamiento de la figura del narrador, la naturaleza de los materiales completamente reales dan lugar a una variedad de formatos tan amplia en la actualidad, que van desde el documental puro hasta documentales de creación, pasando por modelos de reportajes muy variados y el docudrama (formato en el que los personajes reales se interpretan a sí mismos) llegando hasta el documental falso conocido a veces como “mockumentary”¹⁹⁰.

Con frecuencia, los programas de ficción adoptan una estructura y un modo de narración muy cercano al documental, y, a su vez, algunos documentales reproducen recursos propios de la creación de obras de ficción para lograr efectos narrativos determinados sobre un parámetro de coextensión del mundo de la narración en correlación con acontecimientos reales.

La composición de escenas que presentan material documental permite que en el formato narrativo de la event-telenovela se borren las fronteras y los límites entre la representación de la realidad y la realidad misma. El espacio narrativo vence la restricción espaciotemporal de la narración arrastrando los acontecimientos reales a la narración y viceversa. Es discutible si el inserto documental sea un elemento de la narrativización mediática prototípica¹⁹¹. En este contexto argumentamos que sí lo es, porque se basa en un principio de mezclar fuentes citadas o referidas reales con construcciones narrativas individuales o colectivas, algo natural en toda narración, desde las orales cara-acra hasta las mediáticas.

¹⁹⁰ Cfr. para la génesis del documental, Dziga Vertov (1973) *El cine-ojo*. Madrid: Fundamentos. Para el concepto de “mockumentary” cfr. la película *Borat: Lecciones culturales de América para beneficio de la gloriosa nación de Kazajistán* de Sacha Baron Cohen (2006) en: <http://www.boratedvd.com/> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹⁹¹ “The docudrama is a fact-based representation of real events. It may represent contemporary social issues, the “facts-torn-from-today’s-headlines” approach, or it may deal with older historical events”, en: Rapping, E. (1992). *The Movie of the Week: Private Stories, Public Events*. Minneapolis, Minnesota: The University of Minnesota Press.

En *TID* se produce una intermedialidad entre la narrativización mediática y el evento real mediante la inserción de fotos de víctimas reales, de noticieros, de encabezados de periódicos y de expedientes forenses. Esta narrativización intermedial da prominencia a los hechos reales seleccionados. La instanciación mediática guarda equivalencia al uso de voz referida en la narrativización mítica, que entremezcla dimensiones y niveles de representación y la construcción interdiscursiva de un evento.

En *TID*, el inserto documental sugiere al mismo tiempo que el medio productor de la narración, TV Azteca, sea un actor con responsabilidad social cuyo interés final no es primordialmente ofrecer un producto discursivo de entretenimiento, sino hacer un llamado a la resolución de una realidad social incómoda dentro de la comunidad de práctica en la que se desenvuelve.

Serie de fotos 13: insertos documentales, voces referidas



"Amnistía Internacional reporta 370 casos de mujeres desaparecidas y de mujeres asesinadas. El instituto chihuahuense de la mujer tiene reportados 321 casos de mujeres asesinadas."



"No tienen orden cronológico ni sistema alguno. Tampoco cuentan con las declaraciones de los testigos y no existe un registro de datos forenses para la identificación de las víctimas."

Serie de fotos 13a: insertos documentales, fotos de víctimas reales



Laura Valle



Gabriela Sánchez

Tenemos aquí una serie de insertos documentales de *TID* que muestran, por un lado, los actores de la event-telenovela en escenarios especialmente compuestos en los que recitan en voz referida a personajes de la sociedad mexicana, desde escritores y pensadores, a grupos no-gubernamentales dedicados a la conservación de los derechos humanos. Así se inserta la event-telenovela en el discurso social generalizado.

TID también muestra fotos y fichas de desaparecidas reales (Laura Valle, Gabriela Sánchez) así como insertos de noticieros. Esto coextiende los mundos de la narración y el mundo físico espaciotemporal creando un efecto de construcción de autenticidad para los casos retratados en la event-telenovela.

Resumimos en este punto las instanciaciones prototípicas de la narrativización mediática. En la siguiente tabla se muestra una correlación de las instanciaciones descritas con sus efectos para el significado emergente dentro de la narrativización mediática.

La siguiente tabla resume las instanciaciones mediática más frecuentes de la voz narrativa en una oralidad secundaria.

Tabla 2: instanciaciones mediáticas de la oralidad secundaria

Instanciación	Efecto sobre el significado emergente
Establishing shots	Dimensionar la composición psicológica de un personaje o lugar.
Close-up	Acercamiento a la personalidad emocional-afectiva del personaje.
Shot-reverse shot	Densificar la estructura ideacional.
Disolvenca	Densificar la composición emocional-afectiva.
Voz on/off	Integrar escenas hacia un marco conceptual mayor.
Música temática	Incidir en la atmósfera de la narración.
Música incidental	Abrir una dimensión emocional-afectiva adicional.
Repetición de escenas	Reducir el esfuerzo mnemónico.
Inserto documental	Coextender el mundo de la narración al mundo real.

Podemos observar como todas las instanciaciones privilegian el contenido mediante la reducción de complejidades y la conexión de los contenidos mediatizados a marcos conceptuales más amplios. Se crean marcos conceptuales familiares a partir de ideas abstractas que generan relaciones de causa-efecto y de secuenciación de eventos en una explicación humana. Lo que cuenta es la experiencialidad y una lógica de sentido común.

La selección de elementos narrativos y la prominencia que se les confiere inhibe simultáneamente complejidades y convierte a los actores de las escenas en arquetipos o estereotipos de mitos más generales. El poder de estas construcciones radica en la narrativa como un sistema de la transmisión de experiencialidades y no de hechos físicos.

Es una extensión importante de las posibilidades de la narrativización mítica porque permite fijar construcciones de significación en una superficie visual con una dimensión afectiva de música. Se transgreden y extienden las limitaciones de una memoria individual biológica mediante las posibilidades tecnológicas del medio en el que el arrastre de un audio o la simultaneidad de imágenes son solamente algunos de los ejemplos tratados aquí.

III. EL ESTUDIO DE CASO

1. LA METODOLOGÍA

Toda noción debe ser contemplada
como un fragmento de una verdad
que lo involucra todo
y en la cual la noción alcanza su verdadero significado.
Ir construyendo la verdad a partir de tales fragmentos
constituye precisamente la tarea más urgente de la filosofía.
Max Horkheimer

Al inicio de la presente investigación planteamos un objetivo principal y dos objetivos secundarios y relacionados. Habiendo elaborado hasta aquí los elementos constitutivos para un modelo de la narrativa que permite detectar las regularidades en los procesos y mecanismos de la construcción de significación, y habiendo elaborado las bases suficientes y necesarias de un conocimiento transdisciplinario acerca del funcionamiento de la construcción narrativa en el mundo de la televisión podemos ahora realizar un estudio de carácter exploratorio. El caso que sometemos a exploración es la event-telenovela *Tan infinito como el desierto* dentro del evento mediático *Las Muertas de Juárez* que construye el asesinato a mujeres en Ciudad Juárez.

La metodología consta de diferentes pasos de observación, descripción y análisis con la finalidad de abarcar este fenómeno complejo de la realidad en su contexto natural. La finalidad es formarse una idea general y obtener una comprensión global de los procesos de la construcción de significación dentro de discursos narrativos en los medios de comunicación a partir de un estudio de caso. Es un método útil ya que permite estudiar el fenómeno en un entorno o una situación únicos y de una forma lo más intensa y detallada posible. Si bien es un sólo caso, constituye no obstante una parte importante de una realidad dada y permite hasta cierto nivel extrapolar los datos que se obtienen. La investigación no trata de probar o medir, sino de describir una estructura dinámica relevante.

La tabla a continuación enlista los pasos metodológicos necesarios y relevantes para tal fin, esto es, llegar a una descripción y un análisis sustancioso de la construcción de significación en un fenómeno discursivo narrativo mediático:

Tabla 3: pasos metodológicos de la investigación

Paso metodológico	Descripción
<p>1 Relato del evento</p> <p>Relato del evento mediático (producto discursivo)</p> <p>Sinopsis del producto discursivo</p>	<p>Se relata brevemente el evento, su contexto sociocultural y político para conocer el (los) conflicto(s) subyacente(s) y entender lo que está en juego en la conceptualización.</p> <p>Se relata brevemente el evento mediático: su dimensión, duración, productos discursivos, y su impacto nacional e internacional. Se toman en cuenta los siguientes criterios:</p> <ul style="list-style-type: none"> - el conflicto social subyacente; - la polarización de diferentes grupos e intereses; - la referencia a narraciones constitutivas, culturalmente codificadas en una comunidad de práctica (nacimiento, muerte, héroes, rituales sociales); - el impacto del evento que lo inscribe en una memoria colectiva con un “antes” y un “después” marcado - la descripción de la dimensión emocional y psicológica del evento para una comunidad de práctica; - la descripción del estrato de causa. <p>Se elabora una breve sinopsis del producto discursivo.</p>
<p>2 Descripción de los marcos del evento</p>	<p>Se describen cuáles son los marcos conceptuales constitutivos del evento.</p>
<p>3 Descripción de los marcos discursivos</p> <p>Descripción de los espacios genéricos de actuación</p>	<p>Se identifican los marcos conceptuales manifiestos en la superficie discursiva del estudio de caso. Se buscan correlaciones con los marcos constitutivos del evento y se describen marcos adicionales o inhibidos.</p> <p>Se relacionan los espacios genéricos (personajes) a los marcos discursivos.</p>
<p>4 Segmentación del material discursivo</p>	<p>Se procede a la segmentación del material discursivo en unidades de análisis. La segmentación de capítulos, episodios y escenas se efectúa de acuerdo a los marcos conceptuales y discursivos así como los espacios genéricos de actuación.</p>

<p>5 Análisis del estrato de causa</p>	<p>Se analizan los procesos de la integración conceptual (<i>blending</i>) y procesos de la dinámica de fuerzas.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Procesos de <i>blending</i>: <ul style="list-style-type: none"> - descripción de los rasgos del arquetipo de un marco conceptual; - análisis de los rasgos arquetípicos dinamizados de los espacios de actuación en los marcos del discurso; - relación del personaje con su modelo de arquetipo (Modelo cognitivo idealizado MCI); - mostrar el blend de rasgos en gráficos; - descripción y análisis del <i>blend</i>. 2. Procesos de la dinámica de fuerzas: <ul style="list-style-type: none"> - descripción del esquema psicodinámico de oposición principal y de los esquemas sociodinámicos subordinados; - análisis de instanciaciones lingüísticas y visuosimbólicas en unidades de diálogo con la descripción de turnos, de la dinámica de fuerzas y de un guión general de la interacción en cuanto a sus fuerzas; - descripción y análisis del significado emergente y su relevancia para la construcción del conflicto narrativo.
<p>6 Descripción de los resultados</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se elabora un mapa conceptual de la construcción narrativa del evento; - se describen el (los) significado(s) emergente(s); - se describe la actualización de los mitos.

Veamos los 6 pasos metodológicos con mayor detalle: el primer paso consiste en relatar el evento, formular una relatoría del evento mediático y elaborar una sinopsis del producto discursivo. Se relata críticamente el evento dentro del contexto sociocultural y político para poder entender el o los conflictos sociales de fondo y conocer los actores que se enfrentan en él en la pugna por los espacios. Esto se hace en el sentido de un análisis crítico del discurso¹⁹² guiado por un lema formulado por Horkheimer¹⁹³ de que

ningún método concreto puede producir resultados últimos y fiables sobre cualquier objeto de investigación, por eso hay que tener una actitud crítica, histórica para luchar con el estudio a favor de la emancipación con un carácter dinámico entre teoría y práctica de este estudio.

¹⁹² Cfr. Wodak/Meyer (2001).

¹⁹³ Max Horkheimer (1973) *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires: Sur, p.83.

La finalidad del primer paso es obtener un relato inicial para conocer los mecanismos y las relaciones de poder y desigualdad que se generan alrededor de un evento en una comunidad de práctica, sirviéndose de y contribuyendo a, teorías cognitivas en el rango medio (cognición), teorías microsociológicas (interacción), teorías del discurso y finalmente, teorías lingüísticas (semántica).

Posteriormente se relatan las circunstancias que llevan el acontecimiento de fondo a nivel de evento mediático. Esto implica una relatoría

- del conflicto, potencialmente dañino para la estabilidad de la sociedad;
- de la polarización de diferentes grupos e intereses;
- de narraciones constitutivas, culturalmente codificadas en una comunidad de práctica (nacimiento, muerte, héroes, rituales sociales);
- del impacto que pueda inscribir las narraciones en una memoria colectiva como un “antes” y “después” del evento;
- de la cercanía emocional y psicológica¹⁹⁴ del evento para la comunidad de práctica en cuestión.

También es necesario y relevante elaborar el tejido de las diferentes relaciones semánticas que construyen el estrato de causalidad, tanto del evento cómo del evento mediático. Después de lo cual se explicitan las razones por las cuales se selecciona el producto discursivo representativo¹⁹⁵ y se procede a la elaboración de una sinopsis del mismo.

¹⁹⁴ Aquí reproducimos un ejemplo del trabajo metodológico del análisis crítico del discurso (ACD) cómo lo proponen Norman Fairclough y Siegfried Jäger (cfr. Wodak/Meyer 2001) que presenta múltiples coincidencias con nuestra forma de abordar el fenómeno discursivo. Esto en el entendido que el análisis crítico del discurso significa centrarse en un problema social que tenga aspecto semiótico y de alguna manera u otra implica el análisis de

- a. la red de prácticas en las que esté localizados;
- b. la relación de la semiósis que mantiene con otros elementos de la particular práctica de que se trate;
- c. el discurso (la propia semiósis);
- d. análisis estructural (orden del discurso);
 - análisis interaccional;
 - análisis interdiscursivo;
 - análisis lingüístico y semiótico.

¹⁹⁵ Norman Fairclough postula: “[the] research is based upon the theoretical claim that discourse is an element of social life which is dialectically interconnected with other elements, and may have constructive and transformative effects on other elements. It also makes the empirical claim that discourse has in many ways become a more salient and potent element of social life in the contemporary world, and that more

En un segundo paso metodológico se describen los marcos conceptuales constitutivos del evento físico espaciotemporal, lo cual incluye una investigación transversal de diferentes productos discursivos en diferentes medios (periódicos, estudios académicos, reportes de investigación)¹⁹⁶ para conocer los rasgos conceptuales recurrentes dentro de los marcos constitutivos.

Habiendo elaborado un esquema de los marcos conceptuales del evento se puede proceder a la descripción de los marcos conceptuales de la narración en el discurso seleccionado. Esto implica encontrar las correspondencias entre marcos del evento y marcos del discurso, así como la descripción de otros marcos conceptuales que exhibe la superficie discursiva y que no se encuentren de manera constitutiva en el evento. Los marcos conceptuales en el discurso se manifiestan en espacios genéricos de actuación que generalmente corresponden a los personajes de la narración, por lo que hay que establecer una relación entre los marcos conceptuales y los actores que los representan. Se describen brevemente los rasgos conceptuales mediante la referencia a instancias discursivas acumuladas, a lo largo de la narración.

Estos pasos previos permiten ahora en un cuarto paso metodológico segmentar el material discursivo para obtener unidades de análisis intersubjetivamente validables. Esta segmentación se efectúa de acuerdo a criterios cognitivos, no de la superficie discursiva. Teniendo los marcos conceptuales constitutivos y adicionales del discurso se hace una relación de éstos, adscribiéndoles los espacios genéricos de actuación que presenta la superficie discursiva. Este es un primer ordenamiento que corresponde a la construcción “online” que realiza un conceptualizador-receptor de a la narración (cfr. Nischik 1982) y

general processes of current social change often seem to be initiated and driven by changes in discourse. Discourse analysis, including linguistic analysis, therefore has a great deal more to contribute to research on social change than is generally recognized”, en: <http://www.ling.lanccs.ac.uk/profiles/263> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

¹⁹⁶ Mucha información para el estudio de caso proviene de los estudios realizados por *Amnistía Internacional*, de reportes forenses y de informes de la investigación policiaca de la procuraduría general de justicia, de material de periodismo investigativo, así como mesas redondas de discusión en la televisión y la radio. Cfr. las referencias bibliográficas al respecto: Amnistía Internacional (2003), Covarrubias (2000), González (1995), González Rodríguez (1997), Hernández López (2005), Asamblea de los diputados, versión estenográfica de la sesión ordinaria, celebrada el día 7 de octubre de 2003, en: <http://www.asambleadf.gob.mx/princip/informac/debates/6asam/ano1/1ord/doc/oct> (fecha de la última consulta 15 de diciembre 2008). Los datos estadísticas se pueden corroborar en: www.inegi.gob.mx o en la Oficina de las Naciones Unidas, <http://www.un.org/spanish>.

proporciona las herramientas necesarias para ordenar, ahora sí, estructuras de la superficie como capítulos, episodios, escenas u otros criterios formales que se exhibe la medialidad del discurso.

Con las unidades de análisis establecidas se posibilita ahora una mirada a la construcción de significación en el estrato de causa. En un quinto paso se analizan los procesos de *blending* y los procesos de la dinámica de fuerzas.

En los procesos del *blending* se procede, en un primer paso, a determinar los rasgos que corresponden a un arquetipo conceptual determinado, posterior a lo cual, se analizan las intervenciones verbales y visuosimbólicas en búsqueda de estos rasgos arquetípicos dentro del marco conceptual en cuestión. Los rasgos que se no se dejan clasificar como arquetípicos son los rasgos dinámicos y mediáticos que constituyen una actualización del arquetipo. En una representación gráfica se puede visualizar la integración conceptual entre los rasgos instanciados de un personaje y su relación a un arquetipo conceptual. El *blend*, o integración conceptual resultante se describe con suficiente amplitud.

En cuanto al análisis de la dinámica de fuerzas se procede a la descripción del esquema psicodinámico principal que resulta de la acumulación de interacciones entre un agonista y un antagonista determinado. Para ello se representan los diálogos del enfrentamiento junto con su descripción en un guión de fuerzas y un esquema de oposición global. Habiendo analizado todas las interacciones entre agonista y antagonista se procede a un análisis global del esquema psicodinámico de oposición en la narrativización, después de lo cual se procede al análisis de los esquemas sociodinámicos de oposición que agregan estructura conceptual adicional al esquema de oposición principal.

Ambos procesos revelan el significado emergente del estrato de causalidad global y permiten proceder al sexto y último paso metodológico: la elaboración de un mapa conceptual de los resultados obtenidos de la construcción emergente de un concepto, así como la actualización de las narraciones de los marcos y modelos de la estructura mental profunda.

2. EL EVENTO: EL FEMINICIDIO DE CIUDAD JUÁREZ

2.1 El relato del evento

El asesinato a mujeres en Ciudad Juárez abarca un lapso temporal de aproximadamente 15 años. Las cifras son escalofriantes: en el transcurso de 1993 a 2003 se tienen reportes de 370 víctimas, de las cuales al menos 137 presentan rasgos de violencia sexual. Las organizaciones no-gubernamentales (ONG's) tienen datos de otras 70 mujeres desaparecidas pero la cifra podría ascender incluso a 400 mujeres¹⁹⁷, sumando un total de 840 muertas en Ciudad Juárez hasta el año 2007¹⁹⁸. No son datos aislados, sino reflejan un ambiente de violencia generalizado vigente en la República de México que, de acuerdo a datos del Instituto Nacional de Estadística (INEGI)¹⁹⁹ y un estudio sobre la violencia de género por parte del gobierno²⁰⁰ revelan, que el 34% de la población total de las mujeres en México sufren a diario algún tipo de violencia de género, muriendo de éstas anualmente un 11 por ciento a manos de sus parejas, novios, amigos u otros familiares masculinos.

Ciudad Juárez provee un entorno particular para las muertes violentas. Es uno de los 67 municipios del estado de Chihuahua, en el norte de la República Mexicana. La ciudad se sitúa en el desierto con la frontera con Estados Unidos y cuenta con una población altamente fluctuante de aproximadamente 1, 200,000 habitantes. Esta ubicación favorece distintos panoramas socioeconómicos en conflicto. Por un lado, debido a la cercanía con los Estados Unidos, Ciudad Juárez ha tenido un auge económico importante en los últimos quince años, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio (TLC), convirtiéndose en un lugar predilecto para la industria maquiladora transnacional. Esta industria se basa en una fuerza laboral casi exclusivamente femenina²⁰¹ y atrae así mujeres de otras regiones del país para venir a trabajar a Ciudad Juárez, empujadas por una crisis económica generalizada, una recesión global y una situación familiar frecuentemente difícil y en crisis, dónde las mujeres se convierten en el sostén de la

¹⁹⁷ Amnistía Internacional (2003).

¹⁹⁸ En el año 2008 murieron otras 78 mujeres en Ciudad Juárez. Fuente: *Amnistía Internacional*, op.cit.

¹⁹⁹ www.inegi.gob.mx.

²⁰⁰ Cfr. boletín "Género y salud en cifras, enero – abril 2003", versión electrónica en:

http://www.mujierysalud.gob.mx/mys/doc_pdf/genero.pdf (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁰¹ Más del 70% de los trabajadores de las maquilas son mujeres. Fuente: *Amnistía Internacional* 2003: 17.

economía familiar, ya sea por abandono de sus respectivas parejas o porque éstos se fueron a trabajar a otras partes del país o a los Estados Unidos.

Por el otro lado, Ciudad Juárez es un lugar fronterizo con altos índices de crímenes de todo tipo y una fuerte presencia del narcotráfico y otras manifestaciones del crimen organizado que van desde la piratería hasta la importación ilegal de toda clase de productos²⁰².

Ambos factores, la maquila que mayoritariamente emplea a mujeres, y una fuerte presencia del crimen crean un tejido de violencia generalizado en esta ciudad fronteriza que la convierte en una de las ciudades con más altos índices en asesinatos, tanto de hombres como de mujeres. Amnistía Internacional reporta que desde 1993 hasta la fecha se cuadruplicaron los asesinatos a mujeres y se quintuplicaron los asesinatos a hombres.

Esto genera una situación legal compleja para la aplicación de las leyes y la eficacia del sistema judicial. Hay insuficiencias de fondos y de forma, carencias presupuestarias, de medios materiales y personales. Algo que Ciudad Juárez comparte con muchas otras entidades en la República de México. Lo que hace excepcional el caso de Ciudad Juárez es la propia gravedad del fenómeno criminal de los homicidios de mujeres: el número de víctimas, su sucesión temporal a lo largo de más de una década, la gravedad intrínseca de cada uno de los crímenes y la complejidad de la investigación requerida. El sistema se ha probado como insuficiente, como no estar preparado, dando lugar a un colapso institucional que ha determinado la impunidad generalizada de los responsables de los crímenes²⁰³.

Mientras que a nivel nacional se puede hablar de un ambiente de violencia de género que discrimina poco la edad o la condición social de las mujeres, en Ciudad Juárez existen rasgos más específicos de las víctimas femeninas. En su inmensa mayoría se trata de

²⁰² Cfr. informe "Violencia contra la mujer en Ciudad Juárez: exposición general del problema", Comisión Interamericana de Derechos Humanos, versión electrónica en: <http://www.cidh.org/Annualrep/2002sp/cap.vi.juarez.2.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁰³ Cfr. informe de la Oficina de las Naciones Unidas (2003).

mujeres jóvenes y de estrato humilde, entre 13 y 22 años de edad²⁰⁴. Casi todas las víctimas son estudiantes y obreras de la industria maquila, muchas de ellas viven en situaciones precarias en barrios sin infraestructura básica y siendo ellas cabezas de familia²⁰⁵.

Este es el contexto en el que se dan los asesinatos. Aunque resulta difícil caracterizar los motivos de estos crímenes con mucha certeza, por las circunstancias en que se cometen y la falta de esclarecimiento, en general coinciden el sector estatal y el no estatal en que la mayor parte de ellos tiene relación con manifestaciones de violencia con causas y consecuencias específicas de género²⁰⁶. Un número sustancial de ellos está vinculado con violencia sexual y otros con la violencia doméstica e intrafamiliar. Algunos casos presentan modalidades múltiples de esos tipos de violencia.

Un considerable número de las mujeres asesinadas, especialmente las víctimas de los denominados asesinatos “seriales” han sido violadas o fueron objeto de otros tipos de abusos sexuales. Algunos de los cadáveres presentan signos de tortura, o, en algunos casos, mutilaciones. Las pruebas recogidas en determinados casos indican vínculos con la prostitución o el tráfico con fines de explotación sexual. En ambos casos pueden darse situaciones de coacción y abuso de mujeres que trabajan en el comercio sexual o se ven forzadas a participar en él. El entorno de Ciudad Juárez fomenta los problemas del narcotráfico, la pornografía organizada y la prostitución, los cuales son un factor significativo del incremento de la violencia contra las mujeres.

Como la vasta mayoría de los casos no han sido aclarados, es difícil llegar a una explicación, pero no siempre se ha manejado la violencia sexual como un móvil. Esto se refleja en los informes de la Procuraduría General de Justicia del Estado (PGJE) que considera que la mayoría de los asesinatos son situacionales (frente a seriales), lo cual constituye una minimización del trasfondo motivacional de los crímenes, calificándolos

²⁰⁴ Cfr. “Cronología de 10 años de desapariciones y homicidios de mujeres”, en: *Amnistía Internacional* (2003: 11).

²⁰⁵ En México hay 11 millones de mujeres que encabezan el hogar y crían sus hijos sin la ayuda de una pareja masculina. Cfr. www.inegi.gob.mx.

²⁰⁶ Cfr. informe de “Violencia contra la mujer en Ciudad Juárez: exposición general del problema”, Comisión Interamericana de Derechos Humanos, versión electrónica en: <http://www.cidh.org/Annualrep/2002sp/cap.vi.juarez.2.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

como dentro de la norma del país²⁰⁷. Las averiguaciones muestran desviaciones de procedimientos estandarizados y la falsificación de pruebas con tal de poder presentar los casos como “resueltos”. Asimismo hay reportes de tortura a probables victimarios con tal de obtener confesiones falsas, torturas que en algunos casos llevaron hasta la muerte a los detenidos²⁰⁸.

Esta situación generalizada de ineficacia de las autoridades lleva por el otro lado a hostigamientos, amenazas y actos de hostilidad contra defensores de derechos humanos, los familiares de víctimas que piden el esclarecimiento de los hechos y periodistas que dan cuenta de los delitos y de la búsqueda de justicia²⁰⁹. Así están documentados los casos de los periodistas Samira Izaguirre, José Antonio Tirado y José Loya que han sido amenazados y hostigados, evidentemente en relación con su labor referente a esos crímenes.

El estado actual de las investigaciones y la situación de los asesinatos a mujeres de Ciudad Juárez puede ser caracterizado como dudoso e inconcluso. Se cuenta con pocas pistas o detenidos. Hasta la fecha se ha detenido un solo perpetrador, Abdel Latif Sharif Sharif, que fue condenado en relación con uno de los asesinatos múltiples o “seriales”. También se encuentran presos los integrantes de la banda de los “Rebeldes” desde 1996 así como los integrantes de los “Ruteros” desde 1999, pero los asesinatos no cesaron y los supuestos perpetradores aún no han sido condenados.

A pesar de los esfuerzos de familiares de las víctimas, de periodistas, de trabajadores del sector gubernamental no se ha podido, hasta la fecha, esclarecer la identidad de los

²⁰⁷ *Amnistía Internacional* (2003).

²⁰⁸ *Ibid.*: 9.49. El informe de Comisión Interamericana de Derechos Humanos anota en su artículo 50, con respecto a las lesiones del detenido Gustavo González Meza: “con respecto a esas alegaciones de tortura [...] el conjunto de certificados preparado por la Unidad Médica del Centro de Detención a las 21:00 horas del 11 de noviembre de 2001, se refería, en el caso de González, a múltiples quemaduras en genitales y zonas de equimosis en la zona del tórax, así como edemas. También se señaló que la persona encargada de los servicios periciales en la PGJE en ese entonces había renunciado al sufrir presiones para que modificara los resultados de determinadas pruebas periciales a fin de inculpar al [detenido]. La muerte del señor González el 8 de febrero de 2003 en su celda, en circunstancias que siguen bajo investigación, ha generado renovadas expresiones de preocupación en relación con dicho proceso penal”.

²⁰⁹ “En entrevistas, por ejemplo, varios familiares manifestaron haber recibido llamadas telefónicas anónimas con mensajes intimidatorios. Según ciertos informes, a varios familiares se les había advertido que dejaran de buscar responsables. Varios de ellos dijeron haber sido vigilados o seguidos. En la mayoría de los casos las personas afectadas indicaron que no habían denunciado la intimidación a las autoridades por falta de confianza o por temor”, Comisión Interamericana de Derechos Humanos, artículo 65.

asesinos o los motivos de los crímenes. El clima de violencia de género y de impunidad en Ciudad Juárez persiste.

2.2 Los marcos conceptuales constitutivos de referencia: CIUDAD JUÁREZ, VÍCTIMAS y ASESINOS²¹⁰

El dominio de ASESINATO prototípicamente tiene los marcos constitutivos tipificados de VÍCTIMA, es decir, de quien sufrió el crimen y el marco de ASESINO, o de quien lo cometió. Adicionalmente tenemos el contexto sociocultural circunstancial en el que se da el asesinato, aquí CIUDAD JUÁREZ.

El lugar de los crímenes CIUDAD JUÁREZ nos presenta una urbe fronteriza en el estado de Chihuahua con rasgos de lugar de paso para los migrantes ilegales hacia los Estados Unidos y lugar de tráfico de todo tipo de mercancía ilícita. La población flotante en Ciudad Juárez es muy alta, el 43% de la población tiene un trasfondo migrante. La polarización entre la población urbana y rural es fuerte con especial vulnerabilidad para las mujeres y los niños. La economía oficial de Ciudad Juárez se basa en la producción agrícola y la industria maquiladora. La rentabilidad de la industria maquiladora ha ido en aumento desde la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio (TLC) en 1994 y actualmente son las mujeres que representan la mayoría de la fuerza de trabajo.

Pero, sin duda alguna, Ciudad Juárez vive de la gran economía informal cuyo valor solamente puede ser estipulado. Según un estudio realizado por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez²¹¹ se “lavan” más de 25 mil millones de dólares provenientes del narcotráfico en la zona de la frontera Norte de México. Más del 75% de las drogas que se consumen en los Estados Unidos entran por ciudades fronterizas como Ciudad Juárez o Tijuana, probablemente involucrando a un gran número de personas de la población laboralmente activa. El comercio con mercancías ilegales, el tráfico con niños y mujeres o armas es difícilmente cifrable, pero se estima que es la tercera fuente de ingresos más lucrativa en el mundo.

²¹⁰ Cfr. también la tabla de marcos conceptuales del evento y del evento mediático en III.3.1.1.2.

²¹¹ http://www.uib.es/catedra_iberamericana/investigaciones/documents/31.pdf (fecha de la última consulta, 15 de diciembre del 2008).

La VÍCTIMA de los asesinatos en Ciudad Juárez tiene rasgos conceptuales prototípicos²¹² que pueden ser descritos como: mujer, joven, de entre 13 y 22 años de edad. Es generalmente una mujer pobre, migrante de zonas rurales o pequeños pueblos de la República Mexicana. Muchas de ellas son madres solteras y cabezas de familia. Viven en los barrios marginados de *Anapra*, *Lomas de Poleo* o *Lote Bravo* en las afueras de Ciudad Juárez donde inicia el desierto. Las víctimas son estudiantes, empleadas de tiendas o locales comerciales o trabajadoras en una de las muchas maquilas. El patrón del asesinato incluye el secuestro, la violación, la tortura y la mutilación. Sus cuerpos aparecen frecuentemente semi-enterrados en el desierto.

Sobre los rasgos conceptuales del ASESINO se sabe poco²¹³. Existen diversas hipótesis sobre la identidad de los criminales pero hasta la fecha solamente ha habido pocos casos resueltos. Se encuentran detenidos los integrantes de dos bandas de criminales, “los Rebeldes” y “los Ruterros”, así como un número pequeño de individuos, pero sin que ellos hayan sido procesados por los crímenes. Esto da lugar a todo tipo de especulaciones sobre la identidad de los asesinos que van desde misóginos, violadores seriales, bandas violentas o familiares masculinos.

2.3 El estrato de causa del evento

La causa de los asesinatos a mujeres en Ciudad Juárez son, hasta la fecha, inciertos. Amnistía Internacional (2003: 19) anota que

aunque los homicidios de mujeres se pueden atribuir a una gran variedad de motivos y perpetradores, muchos casos demuestran características comunes que indican que se trata de violencia de género; es decir, el género de la víctima parece haber sido un factor significativo del crimen, influyendo tanto en el motivo y el contexto del crimen como en la forma de la violencia a la que fue sometida y las respuestas de las autoridades a ella [...] Por tanto, el estudio de los asesinatos y las desapariciones de mujeres permite vislumbrar un patrón de violencia contra la mujer, es decir, violencia con claras dimensiones de género.

²¹² Rasgos conceptuales tomados de: Amnistía Internacional (2003) *Muertes intolerables. México: 10 años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua. México*, Amnistía Internacional. Cfr. también Caputi (2004) y Castañeda (2007).

²¹³ Amnistía Internacional (2003), op.cit.

No hay realmente una causa única o identificable, pero algunas de las pistas y de los datos recabados en las escenas del crimen apuntan a causas en el sexo, la pornografía, la misoginia generalizada expresada en violaciones, torturas y el tráfico de mujeres.

3. EL EVENTO MEDIÁTICO: LAS MUERTAS DE JUÁREZ

Over time, truth becomes fact,
fact is rewritten as history,
history fades to legend,
and eventually legends remains as myth.
The Ramayana

3.1 El relato del evento mediático

La incertidumbre sobre lo que sucede en la ciudad fronteriza de Juárez y la causa de los asesinatos múltiples, aunado a las diversas hipótesis sobre la identidad de los asesinos, despierta el interés de la sociedad mexicana y de los medios de comunicación.

Ciudad Juárez se convierte en una escenificación del “mal” y dependiendo del punto de vista y de los intereses particulares, los culpables se encuentran en las maquilas y sus prácticas explotadoras, en el crimen organizado y el *narco*, en la falta de autoridad o en un machismo generalizado con tintes de misoginia de la todavía sociedad patriarcal mexicana.

En el momento de iniciar esta tesis doctoral en agosto del año 2005 habían pasado doce años desde los primeros feminicidios registrados en Ciudad Juárez, lo cual implica que nos encontramos frente a un acervo gigante de productos mediáticos. Los productos y discursos mediáticos en el periodo comprendido entre los años 1993 y 2005 ascienden a más de 114.000 páginas en Internet (en verano del 2004 llegaron a ser más de 250.000), una nota diaria en cualquiera de las cadenas mexicanas de televisión y de la radio, aunado a una nota mínima diaria en la de prensa nacional²¹⁴. En este tiempo se produjeron también varias obras de teatro sobre los crímenes, así como piezas de danza o ensayos fotográficos²¹⁵. Muchas ciudades abrieron espacios permanentes para murales y los fines de semana se dedicaron a la realización de marchas en contra de la violencia y la impunidad. La academia se dedicó, en un esfuerzo interdisciplinario, a analizar, a describir y a buscar explicaciones al fenómeno de *Las Muertas de Juárez* en múltiples foros, conferencias magistrales, en artículos y ponencias²¹⁶.

²¹⁴ Cfr. www.cimac.noticias.

²¹⁵ Cfr. http://www.arte-sana.com/articulos/espanol/mientras_dormiamos_article.htm y <http://www.zonar.tv/press/ciudadjuarez.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²¹⁶ “10ª reunión internacional de la frontera 2006”, *Universidad Autónoma de Baja California Sur*, a través de la_fontera_10@yahoo.com.mx (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Por supuesto sería una tarea completamente irreal de contemplar todo lo que se produjo mediáticamente alrededor del tema por lo que hay que establecer una selección más restrictiva. Para poder lograr un “acceso al mundo conceptual” (Geertz 1973: 35) tenemos que establecer “un punto de comienzo y un punto final del análisis cultural para llegar a interpretaciones defendibles” (ibid: 36), no solamente para el presente análisis sino también para fenómenos sociales similares venideros.

Para acercarnos a la producción mediática de *Las Muertas de Juárez* tomamos como punto de partida, dentro de los doce años de productos de comunicación que comprende el acervo en los media sobre los feminicidios en Ciudad Juárez²¹⁷, una delimitación temporal a la producción mediática al año 2004, así cómo una limitación a los medios de comunicación de México. Excluimos así cualquier producción mediática que se diera fuera de México y en otro marco temporal que no fuera el año 2004. México es nuestro punto de referencia cultural. Nos interesa conocer la construcción de significación del acontecimiento en este preciso contexto, excluyendo evaluaciones, valoraciones y extrapolaciones de contextos transnacionales.

El año 2004 constituye un punto culminante en la producción mediática sobre los crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez dándole el carácter de un evento mediático. Las razones coyunturales para esta explosión mediática son multifactoriales y entrelazados y son tanto de naturaleza social como política y económica.

En primer lugar, se puede observar que al comienzo del año 2004 hay una masificación de las demandas sociales por parte de organizaciones no-gubernamentales como *Por Nuestras Hijas*, *Amnistía Internacional* y la *Comisión Nacional de Derechos Humanos, México*, quienes, después de años de pedir ayuda a las autoridades locales y nacionales y no obtener respuesta alguna optan por dirigirse a los medios internacionales. Muchas de las cadenas televisivas internacionales como la alemana ARD o la estadounidense CNN sostienen oficinas regionales en México con la capacidad de recabar información pronta

²¹⁷ De acuerdo al reporte de Amnistía Internacional, se registraron los primeros feminicidios a partir del año 1993. Podemos encontrar también en esta fecha los primeros reportajes, noticieros etc. sobre “Las Muertas de Juárez”, aunque todavía de manera dispersa, no masificada. (Cfr. *Amnistía Internacional* (2003) *Muertes intolerables: 10 años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua*. México: Amnistía Internacional.

para su público internacional. En respuesta a las crecientes demandas de difusión de los asesinatos en Ciudad Juárez se producen una serie de reportajes documentales y películas en el exterior con contenidos críticos sobre todo en contra de las autoridades mexicanas. Se cuestiona la competencia de los cuerpos policíacos, su eficacia para dar solución a los crímenes, y se especula desde un inicio, sobre un posible involucramiento de las maquilas en la muerte de las mujeres.

Esto ejerce presión política sobre la gestión del entonces presidente Fox desde dos frentes distintos. Por un lado, desde los medios internacionales que se unen a los reclamos de las organizaciones no-gubernamentales exigiendo la resolución de los problemas de violencia en la frontera norte de México y garantizar el respeto a los derechos humanos. Por otro lado, existe una presión notable de la industria maquila que amenaza con retirar su inversión directa²¹⁸ viéndose ventilada continuamente en la prensa con sus prácticas explotadoras de producción²¹⁹.

Las primeras reacciones del gobierno foxista son de naturaleza apaciguadora tratando de minimizar los hechos, jugando con las cifras de muertes violentas y resaltando que el problema es más mediático que real. Se les asegura a los medios internacionales que el gobierno hará todo lo posible para la resolución de los casos. Estimulado por la cobertura en los medios internacionales y una nueva auto-concepción de "libertad" de los medios de

²¹⁸ En el año 2004, Estados Unidos es el principal país inversor en México con 16 mil millones de USD de inversión. Esta inversión se da especialmente en el ámbito de la industria de la maquila que en un 98% es representada por compañías como *General Electric, General Motors, Chrysler, Hallmark Cards, Ford Motor, Mattel, Hasbro, Converse* y otros. Como resultado del Tratado de Libre Comercio, México se ha convertido en el primer proveedor de textiles y prendas de vestir a los EE UU. En Canadá, las importaciones de prendas de vestir de México aumentaron un 754% desde 1993. México es actualmente el sexto proveedor de prendas de vestir en Canadá, aunque todavía muy por detrás de China, Hong Kong y los EE UU. Cfr. http://www.iberglobal.com/Newsletter/alerta_cepai_ide2004.htm, (fecha de la última consulta: 15 de diciembre 2008).

²¹⁹ "Luego de 35 años de fronteras abiertas e inversiones extranjeras sin regulación en fábricas para la exportación, la frontera del norte de México sigue siendo una zona libre de democracia para los trabajadores. No existe hoy ningún sindicato independiente y democrático en ninguna de las más de 3000 maquiladoras que emplean a más de un millón de trabajadores. Tampoco se ha incrementado un comercio y una inversión extranjera conducente a mejorar los derechos humanos o lograr un desarrollo sustentable. La zona franca original de América del Norte sigue siendo un lugar peligroso e insalubre para vivir y trabajar. Los trabajadores, sus hijos y sus comunidades, que viven cerca de las maquiladoras sufren el riesgo grave, y a veces fatal, de la exposición a químicos tóxicos. Las trabajadoras continúan sufriendo la discriminación y el acoso. Sigue siendo algo común las pruebas forzosas de embarazo y el despido de mujeres embarazadas. La falta de guarderías infantiles, las horas excesivas de trabajo y el trabajo extra forzoso niegan a la mujer la posibilidad de cuidar a sus hijos. Los turnos nocturnos de trabajo y la falta de transporte las expone a la violencia", en: <http://www.maquilasolidarity.org/espanol/recursos/maquilas/s5maqdispelling.htm>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

comunicación mexicanos se revitalizan los formatos del periodismo de investigación. Los medios actúan como detectives llenando el vacío de autoridad. Ciudad Juárez se inunda literalmente de periodistas, camarógrafos, reporteros y cineastas, todos en busca de la gran noticia de la *causa prima* de los crímenes.

Así, los medios nos descubren el turbio inframundo de la ciudad fronteriza de Juárez: drogas, alcohol, prostitución, el deterioro completo de las estructuras sociales, la miseria humana o la explotación neoliberal en las fábricas maquiladoras. Es un terreno fértil para tejer mitos en combinación con toda clase de especulaciones morbosas sobre los crímenes.

El contenido de los reportajes privilegia el contenido narrativo de *human interest* (contenido de interés humano)²²⁰ sobre la información paradigmática en concordancia con el principio de alcanzar escala humana. Todos los días se reporta un asesinato nuevo, una historia triste, una muerte más y una indignación más. La concentración mediática explota todas las posibles hipótesis y teorías sobre los asesinatos.

Esta densificación mediática hace que el gobierno de Fox se vea forzado a reaccionar si no quiere tener más problemas con la inversión extranjera en la frontera norte. El presidente nombra el 14 de enero del 2004 una fiscal especial, María López Urbina, para investigar a los más de 300 asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Pero las tan esperadas reacciones políticas y sociales favorables no se cumplen. El ambiente socialmente enardecido cuestiona la gestión del gobierno; las reacciones a la fiscal Urbina

²²⁰ “Los medios de comunicación se han convertido en una “ventana mágica” por la que se puede observar el mundo. De hecho, éstos son los proveedores de un conocimiento particular que se llama información. A pesar de que la gente ve, escucha y lee noticias para saber qué está ocurriendo en el mundo, con mucha frecuencia la realidad percibida difiere dramáticamente con respecto al mundo real. Los desarrollos recientes de la perspectiva de la *Agenda Setting* y la Teoría del *Framing*, plantean que los contenidos informativos no sólo fijan la agenda pública, sino que también dictan implícitamente al público una forma de pensar sobre ciertos asuntos. Obviamente, una información no es un conjunto aleatorio de hechos, sino que más bien se debería hablar de historias informativas que poseen un tema organizador que encuadra los hechos, *el interés humano*. Los encuadres no remiten a la historia o tema de la noticia sino al tratamiento que se da al acontecimiento; es decir, a la manera en que el comunicador enfoca el tema y fija una agenda de atributos”, Juan José-Igartua Perosanz Humanes et als. (2004), “La información sobre inmigración e inmigrantes en la prensa española. ¿Barreras mediáticas a la integración, o imágenes que generan xenofobia?”, en: *Forum Barcelona*, del 24-27 de mayo 2004, versión electrónica en: http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/esp/web/prg_det_abs.asp?ld=110, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

en Ciudad Juárez son adversas²²¹, no solamente porque no es especialista en crímenes seriales, sino también porque el nombramiento a manos del procurador de la República Mexicana, el general Rafael Macedo de la Concha, no contempló alguien del contexto juarense que conoce y podría desenmarañar la corrupción local y la negligencia en las investigaciones de los crímenes.

Las reacciones del ámbito nacional e internacional también son reservadas y hay un cierto escepticismo porque se considera que el nombramiento es meramente una jugada política sin consecuencias reales para la resolución criminal. El entonces presidente Fox, sin embargo, permanece en su habitual manera estoica frente a las adversidades políticas y defiende su decisión en una convocatoria a todos los sectores relevantes de la sociedad para celebrar juntos el día 8 de marzo del 2004, el Día Internacional de la Mujer, en Ciudad Juárez. No muchos acuden al llamado en el que el presidente asegura públicamente que

el mayor empeño de mi gobierno está en castigar a los culpables, pues no basta con lamentarse y decir que esos crímenes ofenden a la dignidad humana y lastiman el tejido social. Lo que se busca, es que la muerte de esas mujeres sea esclarecida y que se aplique todo el peso de la ley a los responsables, trátase de quien se trate.²²²

Este enunciado, esta promesa de justicia no hace esperar la reacción de los medios nacionales en su rol asumido de investigadores, detectives y vigilantes de las promesas del gobierno. Así, a partir de junio/julio del mismo año se llenan los noticieros de reportes sobre negligencias en las investigaciones de los crímenes²²³, cuestionamientos de la

²²¹ "El nombramiento de la nueva fiscal especial de la Procuraduría General de la República (PGR) para Ciudad Juárez, María López Urbina, fue criticado por distintas organizaciones no gubernamentales (ONG), ya que consideraron que tiene facultades limitadas, "dista mucho de ser lo que prometió". No se cumplió con el perfil de una especialista en violencia contra las mujeres y el acuerdo A/003/04 que ordena la creación de esta nueva figura la excluye de investigar las desapariciones de mujeres y los crímenes que han ocurrido también en la capital chihuahuense. De manera abierta, frente a Rafael Macedo de la Concha y Mario Alvarez Ledesma, titular y subprocurador de Derechos Humanos de la Procuraduría General de la República (PGR), respectivamente, [se] criticó que no se haya tomado en cuenta a la sociedad juarense, ni a las familiares de las víctimas, ni a la propia comisionada especial para la creación de la fiscalía especial para el caso de Juárez", en: www.mujeresdejuarez.org que cita artículo en *La Jornada* del 31 de enero del 2004, (fecha de última consulta, 15 de diciembre 2008).

²²² Rosa Elvira Vargas" Toda la fuerza del estado para aclarar los crímenes de Juárez", en: *La Jornada*, 8 de marzo 2004 citado en: www.mujeresdejuarez.org, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²²³ "Ciudad Juárez, Chihuahua, 14 de junio: Jesús Antonio Piñón, procurador de Justicia del estado, informó que de los 81 servidores públicos que desde 1993 actuaron de manera negligente en las pesquisas de los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez, 54 están en activo y los 27 restantes se desempeñaron en el gobierno de Francisco Barrio Terrazas. De la lista de 54 funcionarios que ya están siendo investigados, la mayoría son parte del personal de la Subprocuraduría de Justicia en la zona Norte, que investigó los asesinatos de mujeres de 1993 a 1998. [...] En la lista aparecen el jefe de Servicios Periciales, Luis Aguilar, y

viabilidad del sistema de justicia en México, de corrupción y críticas masivas de instituciones no-gubernamentales²²⁴.

Se reúnen todas las condiciones de un evento mediático masivo; tenemos un acontecimiento culturalmente relevante de fondo que sobresale de la cotidianidad que es narrable en términos de episodios complejos en el modelo de historia de vida. Hay un conflicto social de fondo muy importante que atañe a la ineptitud de las autoridades mexicanas de resolver la situación violenta en el país. Este conflicto social polariza los diferentes grupos sociales, desde las organizaciones no-gubernamentales, los padres de familia, representantes de la autoridad, políticos y los medios de comunicación así como los periodistas. Los medios explotan este conflicto social de fondo y crean el evento mediático.

El evento mediático de *las Muertas de Juárez* es masivo y de gran alcance, transgrediendo incluso las fronteras nacionales generando una producción extraordinaria de novelas, películas, corridos, obras de teatro, estudios académicos, y todo tipo de manifestaciones artísticas y no artísticas.

Siendo las *Muertas de Juárez* un evento difícil de abarcar en pocas palabras se requiere de un mecanismo que pueda llevar a una comprensión de la realidad. Las diferentes narraciones proveen las necesarias cognitivizaciones que reducen la complejidad del acontecimiento a una escala humana y a marcos familiares. Tanto los medios de comunicación como otros conceptualizadores recurren a la narrativa para construir los hechos de Ciudad Juárez. En las narraciones se expresa el *sensorium* de la sociedad mexicana frente al espacio del asesinato:

el resto de fiscales que han atendido estos casos [y] ex jefes de Averiguaciones Previas. Los nombres de los funcionarios y ex funcionarios responsables de negligencia u omisiones en las investigaciones fueron proporcionados por María López Urbina, fiscal especial para homicidios de mujeres en Ciudad Juárez, en el informe que presentó al presidente Vicente Fox', en: Miroslava Breach/Rubén Villalpando "Indagan a 54 funcionarios por posible negligencia ante asesinadas en Juárez", *La Jornada*, 14 de junio del 2004, en www.lajornada.com.mx, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²²⁴ Pero no solamente participan la prensa, la radio y la televisión como medios masivos, sino también se unen a la masiva mediática medios como el teatro, la danza, la fotografía, películas, música y muchos otros. Todos sienten una necesidad de expresarse al respecto y participar con los recursos propios de cada medio de expresión una postura al respecto.

es un castigo a las mujeres por haber tomado la noche; ellas, se piensa, trasgredieron el espacio que se les había asignado: la casa. Salieron a trabajar en las maquiladoras y todavía buscaban divertirse en las noches²²⁵.

Poco sabíamos de la triste realidad que viven las mujeres en la frontera norte de nuestro país. Inimaginable que tras el sueño americano se diera tanta violencia de género, tanta crueldad y agresión hacia las mujeres, que, en algún sentido habían dejado su lugar de origen, con todo lo que eso conlleva: una parte de su ser, su historia, su familia, su cultura y costumbres, su "modus vivendi"; para conseguir mejores esperanzas de desarrollo humano, material, económico para ellas y sus familias²²⁶.

Este es el escenario sociocultural y político del año 2004 en el que TV Azteca lanza su event-telenovela *Tan infinito como el desierto*.

3.2 *Tan infinito como el desierto* (TID)²²⁷

El título es el primer "umbral" (Saïd Sabía: 2005) de una obra narrativa, lo que Genette define como un "paratexto" (Genette: 1997: 11)²²⁸. El título de *Tan infinito como el desierto* nos transporta desde el mundo del evento físico espaciotemporal de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez a una versión narrativa de los hechos. De todos los elementos constitutivos de una narración, el título es generalmente el más citado y el más conocido. Es algo así como un nombre de pila y así se reconoce, se estudia, se registra y se almacena. Si se entiende al título como un nombre de pila podemos, de acuerdo a nuestra clasificación cognitiva, analizarlo como un espacio genérico del actor o de actuación de segundo orden. Su función se compara con la de un personaje que abre un espacio a una historia de vida para la conceptualización de un hecho específico.

²²⁵ Estela Serret Bravo (2003) "Feminicidio en Juárez: castigo por tomar la noche", en: *CIMACNOTICIAS*, <http://www.cimacnoticias.com/noticias/03mar/03030715.html>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2007).

²²⁶ José de Jesús Hernández López (2004) "Un estudio criminológico de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua", en: <http://www.ilustrados.com/publicaciones/EpyAFykVFkwwEgQkQl.php>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²²⁷ Trabajamos aquí con la versión original, tal cómo salió al aire en el canal 7 de la televisión abierta mexicana. No tomamos en cuenta la versión comercial en DVD (TV Azteca y Westlake Entertainment) que muestra variaciones sobre el original presentado en la televisión, ya que no contiene los insertos documentales.

²²⁸ Saïd Sabia (2005) "Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas", versión electrónica en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008). Cfr también: Calle-Gruber Mireille/ Zawisza Elisabeth (coord.) (2000) *Paratextes. Etudes aux bords du texte*, Paris: Seuil. Lavergne Gérard (ed.) (1998) *Narratologie. Le paratexte*, Nice: Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice. Genette, Gérard (1997) *Paratexts. Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

En el caso del título de *Tan infinito como el desierto* se abre un continuo espaciotemporal en el que se sitúa la acción-narración de “las Muertas de Juárez”. El título orienta a la recepción sobre el lugar y la dimensión social del evento en una estrecha relación con el contenido de la narración pero también goza de una cierta autonomía que le confiere un significado propio. Se podría decir que es un espacio tipo que, a lo largo de la narración, será instanciados por otros espacios tipo. Generalmente definimos al *desierto* como un lugar inhóspito en el que pocos seres vivos pueden existir. Se relaciona con conceptos como “inhóspito”, “aridez”, “falta de agua” y “muerte”. El desierto es un mito frecuentemente usado en la literatura mexicana para simbolizar la actitud de quienes siguen creyendo que la salvación de este país está al norte del continente americano²²⁹.

El desierto es también el lugar en el que se encuentran los cuerpos mutilados y violados de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Y la narración de la event-telenovela *Tan infinito como el desierto*, a lo largo de sus cinco horas de duración instancia esta idea del *desierto de la muerte*, una pesadilla en la vecindad del sueño americano. Así tenemos una mitificación de los feminicidios en múltiples instancias narrativas desde “los huesos en el desierto” hasta las “mujeres de arena”²³⁰. La visualización apoya la idea del lugar inhóspito en el que no se cumplen los sueños mostrando morgues, barrios humildes, basureros, bares de drogas y de prostitución (cfr. series de fotos 33 y 34), esto es, un lugar inhóspito, árido y difícil para la vida, una pesadilla.

Dentro del título general un espacio de actuación de segundo orden, se abren 5 espacios genéricos de actuación de primer orden: Rosa María, Flor, Esperanza, Lucero y Mireya marcando en la narración casuística la dimensión de la magnitud del problema del feminicidio. La narración de *TID* presenta una y otra vez como las mujeres caen presas de hombres depredadores. Los diálogos entre la periodista Erika y la directora de la ONG, Katie, vuelven una y otra vez sobre los muchos otros casos que no se muestran en la event-telenovela y sobre la poca esperanza que existe para que los asesinatos cesen en un futuro próximo.

²²⁹ Cfr. José Emilio Pacheco (1981) *Las batallas del desierto*, México: Tusquets.

²³⁰ Cfr. <http://www.jornada.unam.mx/2004/11/12/08an1esp.php?origen=espectaculos.php&fly=1> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

A nivel del contenido, *TID* narra la historia de la periodista Erika que viaja a Ciudad Juárez para buscar a Rosa María, la hija desaparecida de su nana, Alma. En el transcurso de la búsqueda de Rosa María, Erika descubre un mundo de impunidad y violencia en Ciudad Juárez y decide investigar los asesinatos ahí cometidos. Su novio David, un fotoreportero, viene a Ciudad Juárez para ayudarla en las investigaciones. Erika se tiene que enfrentar constantemente a Bruno, el comisario, quién no coopera en la resolución de los crímenes. Después de una larga investigación, en cuyo transcurso se revelan cada vez más detalles sobre *Las Muertas de Juárez*, David es asesinado por los judiciales de Bruno. Termina la event-telenovela con una manifestación en contra de la violencia, dejando abierto la resolución del problema²³¹.

A nivel formal podemos clasificar a *TID* como una event-telenovela de diez capítulos. Cada capítulo dura aproximadamente veintitrés minutos que, aunado a un corte hacia publicidad, generan treinta minutos de duración para cada capítulo. Cada capítulo inicia con una introducción general (*trailer*), en tintes rosa dónde, en varias disolvencias de tipo *fade in/fade out*, se sobreponen el nombre de *Las Muertas de Juárez* con el título *Tan infinito como el desierto*, cuyas letras “t” tienen forma de cruz. La cruz es el símbolo de *Las Muertas de Juárez*. El título se congela en la parte superior izquierda en una cruz que porta el nombre de la víctima cuyo caso se narra en el capítulo. Esta introducción tiene un fondo musical etéreo, como quejido de mujer. Sigue una disolvencia hacia los créditos sobre imágenes sobrevolando el desierto, entrecortado con imágenes de cruces. Disuelve hacia la primera imagen del capítulo. El *trailer* tiene una duración total de 54 segundos.

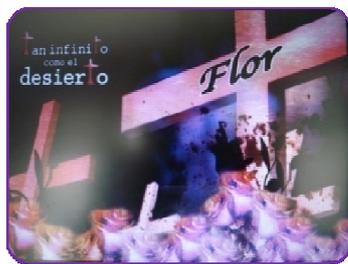
Tenemos un total de 10 capítulos organizados alrededor de 5 espacios genéricos de actuación del marco conceptual de VÍCTIMA cada uno dando título a dos capítulos: Rosa María, Flor, Esperanza, Lucero y Mireya.

²³¹ Al final de este trabajo, en la parte de anexos (VI.1.) se encuentra una sinopsis detallada de *TID* con referencia a los diferentes capítulos y sus contenidos.

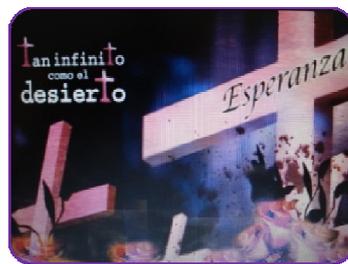
Serie de fotos 14: establishing shot: capítulos TID



Capítulos 1, 2



Capítulos 3,4



Capítulos 5,6



Capítulos 7,8



Capítulos 9, 10

Cada capítulo consta de entre 10 a 15 episodios que, en analogía con el formato de telenovela, son abiertos, es decir, no necesariamente concluye la historia de la mujer asesinada con el cierre de un capítulo, sino se “arrastra” la conclusión de esta historia hacia los siguientes capítulos (p.e. la historia de *Rosa María* se extiende por siete capítulos).

Cada nuevo capítulo inicia con una especie de resumen del último episodio del capítulo anterior para encadenar las historias y generar el carácter serial de la narración. A nivel formal se exhibe un marco narrativo-discursivo prototípico para la narrativa serial audiovisual de CONTAR, EXPERIMENTAR y TESTIMONIAR.

Adicionalmente existen antes y después de los cortes hacia los comerciales insertos documentales (generalmente 2 por capítulo) en los que un actor de la event-telenovela recita en voz *referida* a un personaje de la sociedad mexicana acerca del tema de los

feminicidios en Ciudad Juárez. El mensaje que presenta el actor tiene una autoría específica, la cual se indica, a modo de subtítulo, en la parte inferior de la imagen. Este inserto dura un promedio de doce segundos. En total hay 18 insertos documentales. Adicionalmente se presentan a lo largo de la event-telenovela datos documentales, fragmentos de noticieros, fotos, testimonios e imágenes de demostraciones; un total de 6 insertos. Estos insertos re-naturalizan un marco narrativo-discursivo de REFLEXIONAR que evalúa, reclama y expresa la voz de la sociedad apelando a la moral y la justicia.

3.3 Los marcos conceptuales míticos: FRONTERA, MUJERES y HOMBRES OSCUROS

El marco de referencia del evento físico de CIUDAD JUÁREZ se instancia en *TID* con un marco mítico de fondo de FRONTERA y casi exclusivamente de manera visual. Esto correspondiendo a la naturalización a un marco discursivo de EXPERIMENTAR-TESTIMONIAR, lo cual genera una sensación más inmediata y directa con el lugar de los hechos. Las imágenes le confieren a Ciudad Juárez un carácter de lugar inhóspito, de viviendas tristes, de comisarías, morgues, bares, basureros, maquilas y cuartos de tortura.

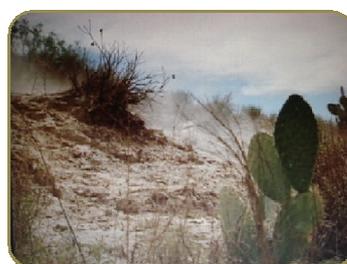
Serie de fotos 15: Ciudad Juárez



Lomas de Poleo I



Lomas de Poleo II



Desierto



Casa en el Barrio Bravo



Morgue



Cuarto de tortura con fotos de las víctimas

El resultado es la creación de un marco conceptual familiar tipificado que muestra la frontera y Ciudad Juárez como un lugar foráneo de drogas, de trabajo explotador, de pobreza y de miseria. Se logra así un marco conceptual alterno a la realidad sociopolítica compleja de Ciudad Juárez, una especie de espejismo de ello que únicamente destaca cualidades negativas²³².

El marco conceptual de referencia VÍCTIMA tiene un marco conceptual mítico de fondo de la MUJER en la construcción de un sistema patriarcal, con variantes de la MUJER-VÍCTIMA CULPABLE, la MUJER-VÍCTIMA MÁRTIR y la MUJER-CÓMPLICE. Se instancian en *TID* mediante 5 espacios genéricos de actuación cuyas propiedades generan una contraparte parcial con los rasgos conceptuales centrales de las mujeres del evento real:

1. ROSA MARÍA: joven trabajadora de maquila. Sin mención de edad. Ella es secuestrada, violada, torturada y mutilada por integrantes de una banda que produce videos porno, para los cuales se viola a una mujer mientras es torturada a muerte. Estos videos se conocen como *snuff*²³³.

²³² "La "ciudad sin ley" constituye un espejismo, pues la ley implícita que impera es la complicidad entre los ejecutores, los dirigentes en la sombra, las autoridades y la población desprotegida", en: Victoria Sendón León, *La Jornada*, versión electrónica en: <http://www.jornada.unam.mx/2002/01/07/agora.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²³³ Se considera *snuff* a las películas que contienen muertes reales, filmadas para fines pornográficos. Sin embargo hasta la fecha no se han encontrado películas con muertes reales, sino únicamente películas con efectos especiales bizarros. El nombre viene de una película con muertes fingidas de Michael Findley del año 1976 con el título de "Snuff - A film that could only be made in South America, where life is CHEAP!". Más información en: <http://www.imdb.com/title/tt0072184/> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008). Hasta la fecha no se ha encontrado ninguno de los supuestos videos *snuff* filmados en Ciudad Juárez, lo cual no minimiza el atractivo *voyeur* y morboso de esta teoría criminal.

2. FLOR: de trece años de edad, estudiante de secundaria. Ella es secuestrada, violada, torturada y asesinada por un violador serial.
3. ESPERANZA: se omite el dato de la edad, estudiante. Ella es secuestrada, violada, torturada, mutilada y asesinada por el líder de una banda satánica que sacrifican a mujeres en sus ritos sangrientos.
4. LUCERO: mujer madura, madre soltera de dos niños menores de edad, mesera en un bar. Ella es asesinada por Charal, como un rito de iniciación a una banda de narcotraficantes. Es un pacto de sangre de Charal con la banda de narcotraficantes.
5. MIREYA: no se menciona la edad, trabajadora de maquila. Migrante de una zona rural. Ella es secuestrada, violada y quemada viva por una banda de jóvenes que copian los patrones de los asesinatos. Se conocen como bandas *copy-cat*.

El marco mítico de los HOMBRES OSCUROS corresponde al marco de referencia del ASESINO y se instancia mediante 5 espacios genéricos de actuación: 3 bandas anónimas, una banda de narcotraficantes con la figura de Charal en el centro del crimen y un espacio de actuación de un violador serial. Fuera de Charal, ningún miembro de las bandas tiene identidad y, fuera de un comentario suelto, tampoco tienen voz. Nunca se les ve la cara, aparecen instanciados como “partes de cuerpo” y actúan siempre en colectivo. Así adquieren el carácter de nombre propio de masa²³⁴. Es un espacio genérico sin delimitaciones espaciales. Es una categoría abierta con propiedades muy abiertas y flexibles, dónde el tipo puede ser instanciado de múltiples maneras y en múltiples contextos:

1. LA BANDA *SNUFF*: 2 integrantes masculinos. Son musculosos, llevan ropa casual y pasamontañas. Tienen tatuajes. Violan, torturan y asesinan a Rosa María. 1 comprador del video que aparece en penumbras. Lleva un traje y trae un maletín con dinero.
2. LA BANDA *SATÁNICA*: varios integrantes que participan en el ritual. Todos encapuchados. Un líder de la banda, rubio, con hebillas ostentosas y cadenas de oro, todos en forma de escorpión. Tiene aspecto estadounidense.

²³⁴ Cfr. Langacker (2004: 81).

3. LA BANDA DE *NARCOS*: varios integrantes. Un líder con joyería ostentosa, fajos de billetes y ropa nortea (botas, sombrero).
Dentro de esta banda de los narcos hay un espacio genérico de actuación adicional, que ofrece ciertos rasgos de identificación para el marco del HOMBRE OSCURO: es CHARAL, un hombre de mediana edad, flaco, inculto, ambicioso y misógino. Vive de ser *pollero*²³⁵ y narcotraficante de menudeo. Él es el asesino de Lucero.
4. La BANDA *COPY-CAT*²³⁶: 5 integrantes, todos hombres jóvenes. Alcoholizados, llevan medias en la cabeza, visten ropa casual.
5. VIOLADOR SERIAL: uno. No sabemos nada de él. Lo conocemos únicamente como un brazo velludo que lleva un reloj de oro. Escuchamos su respiración jadeante cuando viola a la niña Flor.

3.3.1 Los marcos conceptuales míticos de la narración

TID presenta en su superficie narrativa marcos conceptuales adicionales que ayudan a construir narrativamente el conflicto social de fondo y que agregan estructura conceptual adicional.

Dentro del marco de las mujeres tenemos un marco adicional de la MUJER-VÍCTIMA-MÁRTIR. Es el espacio genérico de actuación de Erika que funge como agonista o heroína de la narración enfrentándose a distintos antagonistas, pero sobre todo al antagonista principal, Bruno, el comisario. Ella no solamente es la periodista *cum* detective que recibe el “nombramiento” por parte de los familiares de las víctimas a investigar los casos, también se sacrifica por ellos y pierde, en el transcurso de sus investigaciones, a su novio David. Ella es el arquetipo de una mujer mexicana moderna, liberal y profesionista, lo cual contrarresta con las mujeres víctimas culpables de su destino. En su papel de detective funge como *alter ego* de la sociedad en busca de la causa de los crímenes. Es la fuerza principal de la narración.

²³⁵ El “pollero” es una persona que cruza a los migrantes ilegales por la frontera hacia Estados Unidos.

²³⁶ Las bandas “copy-cat” reciben en la terminología criminalística también el nombre de “spree (serial) murders” o asesinatos de diversión, cfr. <http://www.britannica.com/eb/topic-1299063/spree-serial-murder>. Para fines de este trabajo seguimos con el término de “copy-cat” para denotar la copia de un patrón de asesinato.

Adicionalmente se incluye una instanciación tipo de la MADRE MEXICANA, Alma, que construye gran parte de la emocionalidad emergente. A través de ella se entiende el sufrimiento de los padres de familia, su impotencia frente a las autoridades y la incansable lucha por averiguar la verdad, por muy dolorosa que sea. La instanciación de Blanca es el espacio genérico de la AMIGA. Una figura secundaria, pero relevante porque muestra la dimensión del problema de las mujeres, de la falta de trabajo y del sueño de superarse económicamente. Fany representa la instanciación de la ESPOSA SUMISA. Una figura relevante en apoyo del sistema del machismo, ya que aguanta y tolera los abusos del esposo con tal de poder gozar de una vida cómoda, socialmente y económicamente hablando. Las tres mujeres pertenecen a un marco de la MUJER-CÓMPLICE que coadyuvan a los crímenes contra las mujeres.

En el espacio de LOS HOMBRES OSCUROS se agregan dos marcos adicionales: La ENCARNACIÓN DEL MAL y el HOMBRE-CÓMPLICE. Por un lado Bruno, el comisario que desempeña la función de antagonista de Erika y con ello un marco de ENCARNACIÓN DEL MAL. Bruno es el clásico POLICÍA mexicano corrupto, vago e inepto. Su moral es laxa y sus intereses son de poder y de dinero más que de justicia o la defensa de los derechos humanos.

Otro marco adicional son los HOMBRES-CÓMPLICE. Por un lado está la figura de Leopoldo, el POLÍTICO elegante, discreto y rico con una familia y un hogar impecables, pero que detrás de la fachada perfecta está metido en mil negocios ilegales y hace todo por obtener más poder y dinero. Y, por otro lado, Valerio, el novio de Rosa María. Su función es completar el cuadro de hombres machistas-misóginos para entender el aspecto de la cobardía. Se instancian esos marcos como el criminal de cuello blanco y el otro como el cobarde.

Para poder profundizar sobre el conflicto social se agregan instanciaciones tipo adicionales que pertenecen al marco de fondo de la SOCIEDAD y que fungen como un ágora, un coro que multiplica y aumenta las propiedades centrales del conflicto. En primer lugar está el espacio genérico de actuación de Katie, la directora de una ORGANIZACIÓN NO-GUBERNAMENTAL que lucha por los derechos humanos de las víctimas y sus

familias. Otros espacios genéricos de actuación son las VOCES REFERIDAS. Estas voces referidas son espacios de actuación para personas reales de la vida social de México que representan a fuerzas no-gubernamentales y gubernamentales, a fuerzas académicas e intelectuales. Así tenemos la voz de José Luis Soberanes, ombudsman nacional de la Comisión de Derechos Humanos de México, la voz de Amnistía Internacional/México, de un forense, de María López Urbina, la fiscal especial para los crímenes en Ciudad Juárez hasta el año 2006, de Guadalupe Morfín, la comisionada para los crímenes en Ciudad Juárez, de Elena Poniatowska, una reconocida periodista-escritora con una trayectoria de denunciar las injusticias sociales en México y de Rohry Benítez y Ernesto García, ambos académicos y periodistas.

Finalmente, en congruencia con la autoreferencialidad natural del MEDIO DE COMUNICACIÓN, tenemos la instanciación de TV Azteca como un espacio genérico de actuación cuya función autoadsrita es la denuncia de los hechos a la par con la heroína Erika.

Los marcos adicionales van a ser analizados únicamente hasta dónde tienen ingerencia sobre el conflicto social de fondo que se narrativiza. En nuestro estudio presentamos un análisis detallado de la narrativización de los marcos del evento y de los diferentes esquemas de OPOSICIÓN de los conflictos sociales de fondo, desde la corrupción de la autoridad, el vicio del poder, la diferencia abismal entre pobres y ricos, y cómo el periodista y el medio de comunicación son los únicos en destapar todas estas injusticias. Lo importante a destacarse en la narrativa es la simetría de estos conflictos de fondo. Los espacios genéricos de actuación no tienen mayor número de un lado que de otro, y los marcos adicionales tienen exactamente las mismas correspondencias. Esto responde nuevamente al principio de prototipicidad de la narrativa que hemos estado demostrando a lo largo de esta investigación.

El esquema de OPOSICIÓN más importante que le confiere formato (o género) a la narración es el esquema de enfrentamiento entre Erika y Bruno. Erika es la principal fuerza que dinamiza la progresión de la narración y Bruno es la principal resistencia a esta fuerza para detener la progresión de la narración. Estos dos espacios genéricos de

actuación representan una oposición clásica de la realidad sociocultural en México: el enfrentamiento entre la autoridad y los periodistas. Podemos clasificar a *TID* como un formato detective que reúne marcos conceptuales en su búsqueda de la verdad y otros que inhiben esta búsqueda. A nivel de los marcos de fondo tenemos el conflicto entre la periodista MÁRTIR y la autoridad como la ENCARNACIÓN DEL MAL.

Otro esquema de OPOSICIÓN se construye con los espacios de los padres de familia *versus* el comisario Bruno, para retratar un conflicto social en el que la justicia en México no funciona de la misma manera si se trata de gente humilde o de gente adinerada. Es un esquema que se amplía con el espacio de Leopoldo para integrar la componente del conflicto social entre pobres y ricos.

Un tercer esquema relevante es la oposición entre el sector no-gubernamental que denuncia los hechos y el sector gubernamental u oficial que ignora los reclamos sociales y persigue fines propios, a manos de representantes populares corruptos e interesados.

3.3.2 Tabla comparativa de de los marcos conceptuales del evento y del evento mediático

A continuación tenemos una tabla comparativa que ilustra los marcos conceptuales del evento y los marcos conceptuales de la estructura de fondo, así como aquellos instanciados en la superficie discursiva. Estos marcos son estructurantes para la narración y definen la dinámica de la progresión del conflicto narrativo en relación al (a los) conflicto(s) del evento físico espaciotemporal²³⁷.

²³⁷ Esta estructura de fondo de marcos conceptuales que constituye la narración en relación al evento real es lo más cerca que se encuentra esta metodología a conceptos como *histoire* en la narratología estructuralista, o al concepto de *fábula* en la narratología formalista rusa. La selección y la prominencia de marcos conceptuales definirá la relación de los mismos en relaciones de causalidad. Y son, por tanto, constitutivos para el tipo de la narración y su presentación a nivel de la instanciación discursiva.

Tabla 4: tabla comparativa de los marcos del evento y del evento mediático (TID)

<p>Evento Asesinato de mujeres en Ciudad Juárez²³⁸</p> <p>Marcos conceptuales de referencia Rasgos constitutivos</p>	<p>Evento mediático <i>Las Muertas de Juárez</i> <i>Tan infinito como el desierto</i></p> <p>Marcos conceptuales míticos de la narración Rasgos dinámicos</p>		
<div style="border: 2px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin-bottom: 10px;">LAS MUJERES</div> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 30%; vertical-align: top; padding: 10px;"> <p>VÍCTIMA Joven entre 13 y 22 años de edad, pobre, estudiante, empleada o trabajadora de maquila, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p> </td> <td style="width: 70%; vertical-align: top; padding: 10px;"> <div style="font-size: 4em; line-height: 1; margin-left: -1em; margin-right: 0.5em;">{</div> <p>MUJERES-VÍCTIMA (CULPABLES)</p> <p>Rosa María Sin mención de edad, trabajadora de maquila, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p> <p>Flor 13 años, estudiante, secuestrada, violada, torturada.</p> <p>Esperanza adolescente, estudiante, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p> <p>Lucero Madre, sin mención de edad, empleada, asesinada.</p> <p>Mireya Sin mención de edad, trabajadora de maquila, secuestrada, violada, quemada viva.</p> <p>Marco adicional de MUJER-VÍCTIMA-MÁRTIR: PERIODISTA: Erika Joven, periodista de la sección cultural, capitalina, decidida a resolver los feminicidios. <i>Alter ego</i> de la sociedad.</p> <p>Marco adicionales de las MUJERES-CÓMPLICE MADRE: Alma Madre, dulce, consentidora, confiada, no cumple con su deber de cuidar a su hija. AMIGA: Blanca Amiga de Rosa María, quiere migrar a Estados Unidos. Es egoísta y no ayuda. ESPOSA: Fany Esposa de hombre acomodado, no trabaja. Tolera el machismo de su esposo a cambio de estatus social.</p> </td> </tr> </table>		<p>VÍCTIMA Joven entre 13 y 22 años de edad, pobre, estudiante, empleada o trabajadora de maquila, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p>	<div style="font-size: 4em; line-height: 1; margin-left: -1em; margin-right: 0.5em;">{</div> <p>MUJERES-VÍCTIMA (CULPABLES)</p> <p>Rosa María Sin mención de edad, trabajadora de maquila, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p> <p>Flor 13 años, estudiante, secuestrada, violada, torturada.</p> <p>Esperanza adolescente, estudiante, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p> <p>Lucero Madre, sin mención de edad, empleada, asesinada.</p> <p>Mireya Sin mención de edad, trabajadora de maquila, secuestrada, violada, quemada viva.</p> <p>Marco adicional de MUJER-VÍCTIMA-MÁRTIR: PERIODISTA: Erika Joven, periodista de la sección cultural, capitalina, decidida a resolver los feminicidios. <i>Alter ego</i> de la sociedad.</p> <p>Marco adicionales de las MUJERES-CÓMPLICE MADRE: Alma Madre, dulce, consentidora, confiada, no cumple con su deber de cuidar a su hija. AMIGA: Blanca Amiga de Rosa María, quiere migrar a Estados Unidos. Es egoísta y no ayuda. ESPOSA: Fany Esposa de hombre acomodado, no trabaja. Tolera el machismo de su esposo a cambio de estatus social.</p>
<p>VÍCTIMA Joven entre 13 y 22 años de edad, pobre, estudiante, empleada o trabajadora de maquila, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p>	<div style="font-size: 4em; line-height: 1; margin-left: -1em; margin-right: 0.5em;">{</div> <p>MUJERES-VÍCTIMA (CULPABLES)</p> <p>Rosa María Sin mención de edad, trabajadora de maquila, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p> <p>Flor 13 años, estudiante, secuestrada, violada, torturada.</p> <p>Esperanza adolescente, estudiante, secuestrada, violada, torturada, mutilada.</p> <p>Lucero Madre, sin mención de edad, empleada, asesinada.</p> <p>Mireya Sin mención de edad, trabajadora de maquila, secuestrada, violada, quemada viva.</p> <p>Marco adicional de MUJER-VÍCTIMA-MÁRTIR: PERIODISTA: Erika Joven, periodista de la sección cultural, capitalina, decidida a resolver los feminicidios. <i>Alter ego</i> de la sociedad.</p> <p>Marco adicionales de las MUJERES-CÓMPLICE MADRE: Alma Madre, dulce, consentidora, confiada, no cumple con su deber de cuidar a su hija. AMIGA: Blanca Amiga de Rosa María, quiere migrar a Estados Unidos. Es egoísta y no ayuda. ESPOSA: Fany Esposa de hombre acomodado, no trabaja. Tolera el machismo de su esposo a cambio de estatus social.</p>		

²³⁸ Rasgos conceptuales tomados de: Amnistía Internacional (2003) *Muertes intolerables. México: 10 años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua. México*, Amnistía Internacional. Cfr. también Caputi (2004) y Castañeda (2007).

LOS HOMBRES OSCUROS

ASESINO²³⁹

Únicamente hipótesis sobre misóginos, violadores seriales, bandas violentas, familiares masculinos, asesinos particulares.

HOMBRES OSCUROS

Banda *Snuff*

Banda satánica

Banda *narco*

Banda *copy-cat*

Violador serial

Todos ellos oscuros, rasgos conceptuales parciales.

Charal

Mediana edad, flaco, inculto, ambicioso, misógino. La mujer sirve nada más para lograr sus objetivos criminales.

Marco adicional HOMBRE OSCURO:

LA ENCARNACIÓN DEL MAL: Bruno

Mediana edad. Misógino. Corrupto. Cínico. Abusa de su poder.

Marco adicional de los HOMBRES-CÓMPLICE

POLÍTICO: Leopoldo

Macho dominante. Oprime a su mujer y a otros hombres. Lo hace todo en función del poder.

NOVIO: Valerio

Novio de Rosa María. Misógino, pero débil y cobarde en presencia de otros hombres.

²³⁹ Amnistía Internacional (2003), op.cit.

LA FRONTERA

CIUDAD JUÁREZ²⁴⁰

Ciudad fronteriza en el estado de Chihuahua. Zona metropolitana fronteriza más grande del mundo.

CIUDAD JUÁREZ

Lugar de pobreza, barrios pobres, morgues, bares, maquilas.

EI MEDIO DE COMUNICACIÓN

MEDIO: TV AZTECA

Autoreferencialidad; el medio como actor social que denuncia los conflictos sociales.

Las voces referidas

Comisión de Derechos Humanos/México, ombudsman nacional José Luis Soberanes,
Amnistía Internacional
Forense
María López Urbina, fiscal especial
Guadalupe Morfín, comisionada
Elena Poniatowska, escritora
Rohry Benítez, escritor
Ernesto García, académico

EI CONFLICTO SOCIAL

Erika vs. Bruno
Padres de familia vs. Bruno
Katie vs. Bruno
Valerio vs. Bruno
Toño vs. Fany

²⁴⁰ Cfr. <http://es.wikipedia.org/>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

3.4 La segmentación del material discursivo²⁴¹

La identificación de los marcos conceptuales tipo de la narración nos permite ahora establecer unidades delimitadas para el análisis del estrato de causa, esto es, de la construcción del conflicto narrativo y, en consecuencia, de la construcción de significación. Recordamos en este punto que la narrativa es tanto una estructura como un proceso de cognitividad, es decir posibilita ordenar y relacionar, proyectar e integrar información entrante en estratos de espacio, tiempo y causa para ponernos en condiciones de construir un evento complejo de la realidad. Ya discutimos la relevancia de los marcos conceptuales como un elemento de ordenamiento y categorización de esta información entrante. Los marcos conceptuales son relevantes porque en ellos se almacena la información. Obtener unidades de análisis en una segmentación de cualquier superficie discursiva depende de la identificación de estos marcos conceptuales tipo y probables relaciones de éstos a marcos arquetípicos.

Los marcos conceptuales que identificamos en el discurso se construyen mediante acciones tipo que, a su vez, se instancian en narraciones. Estas narraciones guardan similitud con la propuesta de Nischik (1981) de *cordones de acción* (“Handlungsstränge”, cfr. Nischik 1981) y se orientan en los espacios genéricos de actuación de la narración. Los cordones de acción reflejan a nivel cognitivo “aquellas unidades narrativas que se le quedan grabados al lector después de la lectura”²⁴², o reformulado para nuestro contexto, narraciones instanciadas de marcos accionales tipo que se le graban al receptor mientras ve la event-telenovela (*online*).

Un cordón de acción puede extenderse por varios capítulos y/o entrelazarse con otros cordones dentro de una misma estructura organizacional de la superficie discursiva (p.e. un capítulo), pero responderá siempre a la comprensión de un marco de ACCIÓN-NARRACIÓN a escala humana dentro de un marco conceptual alrededor de un espacio de actuación central. También se puede decir que el cordón de acción es la instanciación

²⁴¹ En el anexo de esta investigación se encuentra una tabla completa de la segmentación del material discursivo (VI.3.)

²⁴² Cfr. Nischik 1984: 79: “Einheiten, die dem Leser nach erfolgter Lektüre im Sinn bleiben”. *Unidades que le quedan al receptor en la mente después de su lectura* [Traducción de la autora]. Estas unidades narrativas pueden extenderse en la presentación narrativa por varios capítulos, fusionarse unos con otros o correr paralelamente.

de un marco accional tipo de una historia de vida. Las unidades del cordón de acción son los episodios que se instancian en narrativa audiovisual en escenas.

Las escenas, en términos discursivos-cognitivos, podrían ser definidas entonces como unidades discursivas instanciadas de episodios de los cordones de acción que marcan delimitaciones de los marcos cognitivos de una historia de vida, para construir en ellas el *point* o sustrato narrativo.

La escena es un sinónimo de la composición mediática. La puesta en escena hace referencia a la conjugación de elementos que conforman la imagen y el sonido, a saber: los decorados, la escenografía, la iluminación, los vestuarios, la caracterización y la interpretación²⁴³. Podemos sostener así que la escena es tan *natural* para la dimensión visuosimbólica como lo es el episodio narrativo para la narrativización mítica, por lo menos en sociedades que conocen y usan estas memorias externas.

El episodio y la escena guardan una estrecha relación a pesar de ciertas diferencias estructurales. Para el episodio narrativo concluimos que no siempre tenemos marcadores espaciotemporales explícitos de entrada y salida por lo que es preciso definir su estructura interna para delimitar su extensión. Una escena audiovisual agrega aquí estructura adicional espaciotemporal porque tiene delimitaciones mucho más marcadas, y sus puntos de entrada y salida están claramente delimitados por cambios espaciotemporales. Así tenemos cambios de lugar o de tiempo (noche/día) como marcadores explícitos de una escena, o se hace uso de los recursos de la edición, que define una secuencia clara y delimitada (cortes y disolvencias).

Los elementos de la segmentación son, por tanto, en primer lugar los marcos conceptuales, luego las acciones tipo y los cordones de acción que constituyen episodios narrativos realizados en capítulos y escenas. La segmentación se hace secuencial, esto es, siguiendo la presentación en la superficie discursiva para seguir con el postulado de la

²⁴³ Cfr. Bordwell, David (2003). *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw-Hill.

construcción de significación *online*²⁴⁴. Ordenar el material de acuerdo a los marcos conceptuales, las acciones tipo y los cordones de acción permite simular este proceso y, para fines de análisis, separar y singularizar elementos para una vista más cercana a los procesos narrativos en funcionamiento. Para dar una idea del trabajo en este contexto presentamos a continuación un ejemplo del marco conceptual de *ASESINO* y cómo se segmenta²⁴⁵.

Tabla 5: ejemplo de la segmentación de *TID*

Marco conceptual tipo (Espacio genérico del de actuación)	Acción(es) tipo	Cordón de acción (Narración de la acción)	Capítulo (Cap.), Episodio (E) <i>Timecode de escenas</i> ²⁴⁶
ASESINO (BANDA SNUFF) 	secuestrar, violar, torturar, filmar, matar	Secuestro de ROSA MARÍA	Cap. 1, E2 04:32 – 04:31
		Violación y tortura de ROSA MARÍA	Cap. 1, E9 13:26 – 14:23
		Violación y tortura de ROSA MARÍA	Cap. 1, E12 16:50 – 16:59
		Violación y tortura de ROSA MARÍA	Cap. 1, E15 22:11 – 22:46
		Violación y tortura de ROSA MARÍA	Cap. 2, E1 24:07 – 24:42
		Matan a ROSA MARÍA, Entregan video <i>Snuff</i>	Cap. 3, E4 55:16 – 55:58

²⁴⁴ El proceso de construcción es permanente y dinámico y se puede describir como un trabajo cognitivo *online* que se realiza mientras hablamos, pensamos, vemos una película o escuchamos una pieza de música. Es lo que Coulson (2002) 178 define como “a system of backstage cognition that includes partitioning, mapping, structure projection, and dynamic mental simulation.”

²⁴⁵ Para la segmentación completa del material discursivo de *TID*, referirse al anexo de este trabajo (VI.3.).

²⁴⁶ Para la segmentación se utilizó un material no comercializado que fue obtenido directamente de TV Azteca. Los 10 capítulos se encuentran en 3 DVD. El primer DVD contiene los capítulos 1 al 4, el segundo DVD los capítulos 5 al 7, y el último DVD los capítulos 8 al 10. Los *timecode* que aquí mencionamos obedecen a esta clasificación del material y difieren de la versión comercial distribuida por la misma productora a través de Westlake Entertainment.

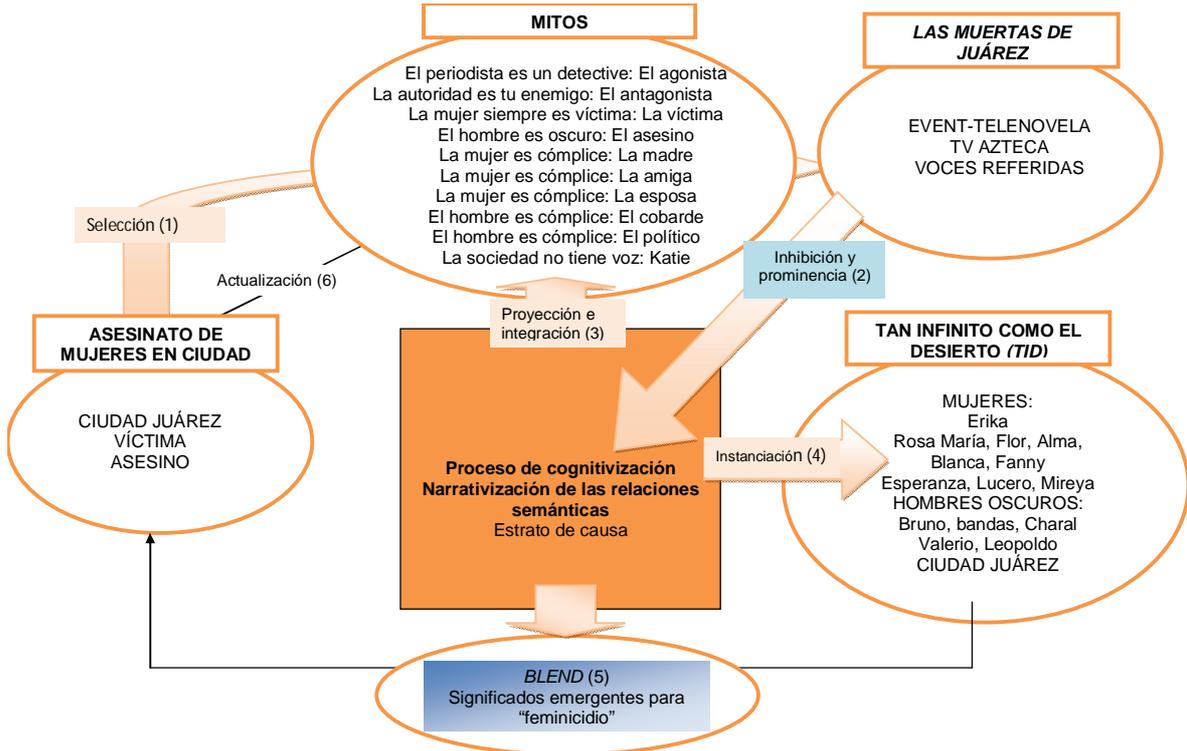
Aquí vemos el marco conceptual tipo ASESINO y su instanciación tipo la BANDA SNUFF. Las acciones tipo que realiza la banda son: “secuestrar, violar, torturar y matar” ejemplificado en narraciones del caso de ROSA MARÍA. Se relacionan los episodios narrativos a capítulos y escenas de la superficie discursiva con una breve descripción del contenido de ésta²⁴⁷.

²⁴⁷ Para la referencia corta en el texto del cuerpo de la investigación se cita el marco conceptual, la acción tipo, el capítulo y la escena de la siguiente manera: *TID/Cap.1, 04:32 – 04:31*.

4. EL MODELO DE LA NARRATIVA EN *TAN INFINITO COMO EL DESIERTO (TID)*

Después de haber discutido los aspectos constitutivos del evento del estudio de caso se puede concretizar el modelo de la narrativa y ver cómo se traducen las categorías a una instanciación narrativa concreta, en este caso, *Tan infinito como el desierto*.

Gráfico 15: modelo de la narrativa, TID



En el espacio del evento a la izquierda tenemos el “asesinato de mujeres en Ciudad Juárez” con marcos conceptuales constitutivos de CIUDAD JUÁREZ, VÍCTIMA y ASESINO. El conceptualizador mediático selecciona (1) a determinados rasgos de los marcos del evento para su espacio del evento mediático de “*Las Muertas de Juárez*”. Se inhiben algunos rasgos y se da prominencia a otros (2) para incidir sobre los procesos de cognitivización que llevará a una fijación del estrato de causa sobre un desplazamiento espaciotemporal. Aquí se narrativizan las relaciones semánticas desde una relación de dinámica de fuerzas, en la que un actor ejerce una fuerza física (asesinato) sobre otro actor (víctima), hasta las relaciones semánticas para buscar una resolución del conflicto por parte de un tercero (¿autoridad?, ¿periodista?).

Los espacios de muertes no naturales son los predilectos para la generación de eventos mediáticos, ya que implican esa amenaza oscura constante a la condición humana y al orden en la sociedad. Aquí es dónde el conceptualizador mediático puede explotar al máximo sus posibilidades discursivas multimodales fijando el desarrollo causal de la integración y la proyección conceptual (2).

Los parámetros cognitivos, algunos propios de la narrativa, otros generales, organizan la proyección e integración de los marcos del evento con marcos de la estructura mental profunda (3) y los marcos de la superficie discursiva instanciados en espacios genéricos que abren los personajes de la event-telenovela *Tan infinito como el desierto* (4). Por ejemplo el marco de las MUJERES se instancia con 5 víctimas: Rosa María, Flor, Esperanza, Lucero y Mireya. Esta instanciación es una construcción narrativa del evento que despliega un mapa conceptual determinado en el que nos interesa saber que valores se le confiere a la construcción del concepto emergente de feminicidio (5). La narración y la resultante construcción del evento actualizan los marcos de la estructura mental profunda (6) lo cual refuerza la influencia del conceptualizador mediático para construir una “realidad”.

5. LA NARRATIVIZACIÓN Y LA MEDIATIZACIÓN

5.1. Las MUJERES

Las relaciones entre el hombre y la mujer son un tema tan antiguo como la humanidad misma. Estas relaciones dependen de un delicado balance sociocultural y siempre que la balanza se inclina hacia un lado u otro surgen problemas en la relación entre los sexos que necesariamente serán tematizados en los discursos que construyen la concepción del género²⁴⁸ de una sociedad. Los asesinatos de Ciudad Juárez confrontan la sociedad mexicana con una serie de cuestiones de la relación difícil entre el hombre y la mujer. Los asesinatos muestran el lado oscuro de los profundos cambios sociales en las relaciones de género de las últimas dos décadas. A pesar de que existe un número importante de acuerdos y leyes sobre la equidad de género y una ley para la violencia contra la mujer²⁴⁹, en la actualidad 1 de cada 4 mujeres mexicanas sufre de abusos físicos, emocionales y psicológicos y se encuentra expuesta a todo tipo de violencia, sobre todo en su ámbito familiar²⁵⁰, pero también en el ámbito laboral.

Esta violencia de género también se vincula a la pobreza. México sigue siendo una nación pobre y la pobreza generalizada afecta especialmente a las mujeres. El 60% de los pobres en México son mujeres, por lo que se habla de una “feminización de la pobreza”, que se debe a la falta de oportunidades de educación y empleo para este segmento de la población. Solamente el 27.3% de las mujeres en México asisten a la escuela, y solamente un 40% se encuentra en una situación económicamente activa, pero generalmente en trabajos mal pagados en los que se les paga hasta un 34% menos que a sus colegas masculinos²⁵¹.

La pobreza es la causa directa de la migración interna y externa que debilita aún más las estructuras sociales cambiantes y lleva, en consecuencia, a un número cada vez mayor de hogares que se configuran por mujeres solteras en responsabilidad única para sus

²⁴⁸ El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales. Es una construcción social que supone un conjunto de acuerdos tácitos o explícitos elaborados por una comunidad determinada en un momento histórico determinado. Cfr. Organización Internacional del Trabajo, “Género, formación y trabajo”, versión electrónica en: <http://www.ilo.org/public/spanish/region/ampro/cinterfor/temas/gender/doc/glosario/ii.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁴⁹ Cfr. Instituto Nacional de las Mujeres, www.inmujeres.gob.mx.

²⁵⁰ Cfr. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Información, www.inegi.gob.mx.

²⁵¹ Todos los datos: Instituto Nacional de las Mujeres, op. cit.

hijos. Esto hace que las mujeres busquen mejores oportunidades económicas para el sustento de sus hogares haciendo crecer el número de migrantes entre ellas, a tal grado que en el año 2007, de cada 100 migrantes 52 eran mujeres. Sus lugares de origen son rurales y los lugares de destino son mayoritariamente la Ciudad de México, Baja California y las ciudades fronterizas con Estados Unidos dónde se ofrecen mayores posibilidades de empleo y mejor pagados que en el campo. La mayoría de las mujeres migrantes tiene únicamente un promedio de 7.3 años de escolaridad, lo cual las predestina a trabajos en el sector de la industria maquila, como empleadas del hogar o similares, sin mayores beneficios o seguros.

Pero a pesar de todo, el papel de las mujeres está cambiando y ellas constituyen hoy en México un factor económico indiscutible y con ello, crece poco a poco la tasa de escolaridad femenina que se traduce a una demanda de mayor participación en los procesos sociales y políticos del país. Una demanda que se enfrenta a estructuras todavía patriarcales que frecuentemente impiden el desarrollo pleno de las mujeres. Así, en 2007, todavía abundan las políticas discriminatorias que subsisten en el aparato público, en los partidos políticos, los sindicatos y otras organizaciones sociales que imponen resistencias al acceso y la participación de mujeres en espacios de poder. Este impedimento al acceso de la vida pública se basa en la desvalorización de las capacidades y aportaciones de las mujeres al ejercicio del poder político, a la dirección empresarial y a las diferentes formas de organización social, así como la ausencia de mecanismos que promuevan de manera permanente la participación de las mujeres y una cultura cívica que considera las realidades diferenciadas y específicas de hombres y de mujeres. Lo cual cierra el ciclo de la violencia de género en contra de las mujeres en México.

El fenómeno de más de 300 mujeres asesinadas en Ciudad Juárez es un espejo de todo ello y pone el “dedo en la llaga” de una sociedad que se enfrenta a un aumento en los casos de la violencia de género. El evento mediático de *Las Muertas de Juárez* evalúa, narrativiza y mediatiza en múltiples discursos este hecho. Destacan en la producción narrativa, sobre todo, dos formatos que gozan de una amplia recepción social y brindan elementos importantes para la construcción del espacio de Ciudad de Juárez y los

femicidios: la novela periodística y el corrido²⁵². Estos dos formatos tienen su arraigo en la cultura oral narrativa mexicana, la primera por una tradición del periodismo investigativo que denuncia las injusticias y la corrupción de la sociedad, el segundo, por ser un “periódico oral” que sirve a la *vox populi* para denunciar, criticar y experimentar una catarsis de realidades sociales. Ambos son narrativas que se dedican a eventos complejos del mundo y así la vasta mayoría de las narrativas entorno a *Las Muertas de Juárez* puede ser re-naturalizados a estos formatos. La voz popular construye el evento en un rango que va desde “vergüenza nacional”²⁵³ hasta un problema de la impunidad generalizada en el país²⁵⁴.

Las Muertas de Juárez es, por tanto, un evento que tiene todos los ingredientes para ilustrar el problema social de fondo: mujeres en busca de nuevas posibilidades socioeconómicas, hombres inseguros frente a los cambios sociales y una frontera mexicana-estadounidense cada vez más conflictiva. Suficientes elementos provocadores que hacen que la sociedad quiera saber, quiera entender lo que sucede ahí y lo que esto implica para una sociedad que se encuentra en profundos cambios que atañen todo tipo de relaciones: las relaciones entre hombre y mujer, las relaciones con el vecino americano, las relaciones entre la sociedad civil y el gobierno así como las relaciones entre sectores marginados rurales y sectores económicamente más favorecidos en contextos urbanos.

²⁵² Cfr. Vicente T. Mendoza (1954) *El corrido mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica. Gómez Guzmán, Avelino (2000) “El narcocorrido y sus claves”, en: www.elnarco.salto.com.

²⁵³ Cfr. Corrido “Las Muertas de Juárez” de “Los Tigres del Norte”, Televisa: Fonovisa.

[excerpto]

humillante y abusiva,
la intocable impunidad,
los huesos en el desierto,
cuentan la cruda verdad
las Muertas de Ciudad Juárez,
son vergüenza nacional.

[...]

Vergonzosos comentarios,
se escuchan por todo el mundo,
la respuesta es muy sencilla,
puede salvar la verdad,
ya se nos quitó lo macho,
o nos falta dignidad.

[...]

Es el reclamo del pueblo,
que lo averigüe la ley.

²⁵⁴ “En México todo es posible, menos la justicia”, en: Bard (2002) *La Frontera*, p. 290.

Para poder abarcar la complejidad de los asesinatos y encontrarle una interpretación viable se necesita un anclaje perceptual, emocional y cognitivo de lo que sucede con base en esquemas del conocimiento más generales que circulan en la sociedad. El análisis científico con datos y cifras frías no brinda las necesarias explicaciones de fondo para poder comprender las causas y su efecto. Las discusiones académicas sobre las circunstancias y consecuencias de la violencia de género raras veces llegan a una explicación a escala humana para el consciente colectivo²⁵⁵. Se requiere de una explicación con actores identificables, categorizables en marcos familiares que acerquen lo lejano, lo foráneo y le den una cara humana a lo monstruoso. Se narra y se mediatiza el evento. El evento se fragmenta en acciones tipificadas y se recurre a las narraciones colectivas, los mitos, los modelos *folk* y la voz narrativa para conferir sentido a estas acciones. En *Tan infinito como el desierto*, como en muchos otros productos narrativos similares²⁵⁶, las mujeres se narrativizan anclándolas a arquetipos de mujeres VÍCTIMA o a mujeres CÓMPLICE, es decir, corresponsables de los crímenes.

5.1.1 El arquetipo de la mujer-víctima culpable

El arquetipo de VÍCTIMA es un marco conceptual de la estructura mental profunda de extraordinaria complejidad y depende de un sistema conceptualizador de fondo. Contiene rasgos asociados a las experiencias más oscuras y dolorosas de la condición humana: sufrimiento, injusticia, impotencia y muerte. La palabra *víctima* evoca sentimientos de miedo y de inseguridad que suscita un determinado azar, que por demás resulta arbitrario. Sólo utilizamos la palabra en relación con las experiencias que tememos, víctima de algo o alguien: *víctima del cáncer*, *víctima de violación*, *víctima de accidente*, *víctima de enfermedad mental*, *víctima del hambre*. Quien o qué sea lo que victimiza es importante para la experiencia de la víctima y de la sociedad, pues son estos actores –cáncer,

²⁵⁵ En este contexto cabe recordar las consultas médicas: el especialista elabora sobre la complejidad del diagnóstico dando una serie de razonamientos, causas y perspectivas, a lo cual el paciente responde con ¿pero es grave, doctor? Abundar en explicaciones científicas no garantiza una mayor comprensión. El “afectado”, la persona involucrada, desea tener una explicación, una causalidad a escala humana que le haga ver la dimensión del problema. Para ahondar más sobre problemas de la comunicación médico-paciente cfr. J.A. Bellón (2003), “Habilidades de comunicación y utilización de las consultas de atención primaria”, versión electrónica en: <http://www.cfnavarra.es/salud/anales/textos/vol24/suple2/suple2a.html> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁵⁶ Cfr. anexo bibliográfico de esta investigación, especialmente Bard (2002), Fernández (2005), González (2004), Lara (2004) y Loret de Mola (2005).

violador, coche o avión – los que crean el contexto en el que la persona se convierte en víctima y generan líneas divisorias sociales, problemas de salud, de criminalidad o de seguridad.

Hay víctimas individuales y colectivas, siendo éstas últimas más fáciles de entender a partir de narraciones casuísticas. En el caso de las *Muertas de Juárez* hay una víctima colectiva: la MUJER. Lo colectivo de la víctima se suma a un actor difuso de múltiples facetas. La escala humana requiere de la fragmentación del evento en acciones tipo con narraciones tipo para entenderlo a partir de una individualidad de los casos. La narrativa individualiza las víctimas, les da una cara y una historia particular y traduce un actor no específico, como la violencia de género, a historias de vida concretas. Algo que se puede verificar en la narración de *TID*.

La víctima siempre personifica rasgos que están en conflicto con el sistema de valores. Nuestras sociedades no exhiben una distribución equitativa del poder y las víctimas transparentan los conflictos sociales subyacentes que existen en una comunidad, sean problemas de género, de violencia general, de drogas o de cuestiones raciales. Para minimizar la amenaza que inflige la víctima sobre el sistema se generan prototípicamente dos vertientes del marco conceptual de segundo orden de MUJER: la VÍCTIMA, propiamente, y la CÓMPLICE.

La víctima en un sistema social de fondo con tintes misóginos no solamente la hace paciente de su destino, sino también agente, esto es, culpable. Algún tipo de descuido o de transgresión dentro del sistema normado la lleva a ser víctima por su propia culpa. No se separa la idea de la responsabilidad de nuestras acciones de la suposición de que las víctimas son responsables de su estado. Esto se traduce a conceptualizaciones en las que la víctima será culpada por cualquier problema que caiga sobre ella, la víctima es de algún modo la causa de lo que le sucede. En el caso de la MUJER, ya sea porque carece de las facultades defensivas necesarias; porque es ingenua, inocente, abnegada o ignorante, ya sea porque se alía con el actor causante de la victimización, siendo su esposa, madre o amiga. En ambos casos, el resultado es que la víctima “merece” lo que obtiene.

Este es un factor psicológico interesante en la narración de *TID*, que si bien convierte el evento en acciones concretas y marcos conceptuales familiares, construye a las víctimas como culpables y evade la responsabilidad del nombramiento de los victimarios. Los asesinos los instancian en una colectividad (bandas) o en psicópatas sociales (Charal) que no ofrecen ningún tipo de identificación con y para los muchos hombres mexicanos comunes y corrientes, que si bien no todos llegan a matar a sus mujeres, sí son los responsables de la desbordante violencia de género en el país, a la vez que hace de la víctima una culpable de su destino.

El medio de comunicación no denuncia realmente o tiene intenciones de cambiar al sistema, más bien la narrativización de los hechos guarda el equilibrio de una sociedad patriarcal-misógina. Y deja, en última instancia, la idea de que la mujer es víctima porque es débil, por su falta de facultades o por su complicidad, y por tanto, no puede exigir justicia. Se asienta en el inconsciente colectivo un marco de la MUJER-VÍCTIMA con rasgos de "sexo débil" que requiere de "un trato especial" de compasión, empatía, aflicción y amor. Esto disminuye las posibilidades para las mujeres de ser consideradas seres en igualdad de derechos en una sociedad que exhibe estructuras conceptuales patriarcales. Genera, además, desde la perspectiva femenina un destino preferible de MUJER-CÓMPLICE para no sufrir el destino de convertirse en MUJER-VÍCTIMA.

De acuerdo a nuestra metodología se procede en lo siguiente a describir los rasgos conceptuales de los espacios genéricos de actuación y cuáles son los procesos de *blending* que vinculan estos rasgos a los marcos conceptuales de arquetipos y qué narraciones producen a nivel de las instanciaciones lingüísticas y visuosimbólicas para llegar a un determinado significado emergente.

5.1.1.1 *Rosa María: “en la vida todo se paga” o el mito de la mujer moderna*

En la vida todo se paga
y cuando ya no te quede nada
vas a llorar lágrimas de sangre.
Los Tigres del Norte
Lágrimas de sangre

Rosa María es una mujer joven que migró del D.F. a Ciudad Juárez para trabajar en una maquiladora. Su sueño es ganar lo suficiente para poder cruzar la frontera y probar su suerte en Estados Unidos. Ella vive con su amiga Blanca en una casa rentada en un barrio pobre de Ciudad Juárez. La mediatización la visualiza como una muchacha de pelo castaño hasta el hombro, delgada, vistiendo ropa típica para una mujer de su edad. Es secuestrada al salir de su lugar de trabajo. Su novio Valerio es testigo del secuestro pero no hace nada para ayudarla. Rosa María muere a manos de una banda que produce videos porno, llamados *snuff*.

Tenemos únicamente tres intervenciones verbales de Rosa María que narrativizan a las acciones tipo de “trabajar” y “discutir (con su novio, con su madre)” y que nos revelan algunos rasgos psicológicos de su persona. Por un lado aprendemos que tiene un novio bastante machista y que tiempo atrás le comunicó a su madre el sueño de una vida mejor. Tenemos un diálogo con su amiga Blanca, otro con su novio Valerio y un diálogo sostenido con la madre antes de irse a Ciudad Juárez. Las pocas intervenciones verbales no permiten construir un perfil psicológico complejo del personaje, por lo que es necesario anclar las pocas pistas de las que disponemos en el discurso a rasgos arquetípicos de marcos conceptuales de la estructura profunda, concretamente al marco de MUJER-VÍCTIMA y, dentro de él, a rasgos del mito de la MUJER MODERNA que a la vez es una MUJER CULPABLE.

El marco de la estructura profunda nos provee con las narraciones necesarias para llenar el vacío semántico del discurso y construir el personaje de Rosa María como una mujer con deseos de ser independiente a sabiendas de los peligros (sexuales) que esto implica²⁵⁷. No olvidemos en este punto que la construcción de género es cultural; al teorizar que el género es una construcción, el género viene a ser un artificio que tiene que

²⁵⁷ Cfr. Walkowitz, J.R. (1995).

ser construido continuamente en narraciones para obtener un marco colectivo. Estas narraciones circulan en la sociedad mediante diferentes discursos: desde discursos que circulan en el seno del hogar hasta películas o libros que muestran de manera ejemplar los riesgos que corre una mujer que se autodefine como independiente²⁵⁸.

Veamos las tres intervenciones discursivas que tenemos del personaje de Rosa María:

Con la amiga (en la maquila):

Blanca: Venga es viernes. Vamos a tomarnos una foto.
Rosa María: No. **Me quiero salir luego, luego. Valerio me está esperando** ahí afuera.

(TID/ Cap. 1, E1, 01:12 – 02:05)

Con el novio (afuera de la maquila):

Rosa María: Valerioooo!
Valerio: ¿Por quién me tomas, eh? Me tienes cansado esperándote.
Rosa María: Ay, ya **no te enojas**.
Valerio: ¿No te enojas?, ¿ya vistes las horas que son?
Rosa María: **No seas exagerado**. No han pasado ni diez minutos.
[...]
Valerio: Tu seguro que te quedaste platicando con el tal Mario.
Rosa María: **Claro que no. Ya te dije que es mi jefe**.
Valerio: ¿Tu jefe? Pues que tu jefe te espere y tu jefe te lleve a tu casa
Rosa María: **No te vayas** Valerio.

(TID/ Cap. 1, E1, 01:12 – 02:05)

Con la madre (en el D.F., antes de irse a Ciudad Juárez):

Rosa María: **Me quiero ir al norte**, a Ciudad Juárez.
Alma: A Ciudad Juárez. ¿Pero tú estás loca?
No, no, no, a Ciudad Juárez no vas.
Rosa María: ¿Por qué?
Alma: Porque en Ciudad Juárez están pasando cosas feas.
[...]
Rosa María: Tú me conoces, sabes que **soy una mujer responsable** y **ya no soy una niña. Tengo que tomar mis propias decisiones**, y ésta es una de ellas. **Quiero ganar dinero**. Quiero mandarte dinero a ti, quiero ayudarte.

(TID/ Cap. 1, E13, 17:43 – 19:11)

La madre Alma sobre su hija (a Erika)

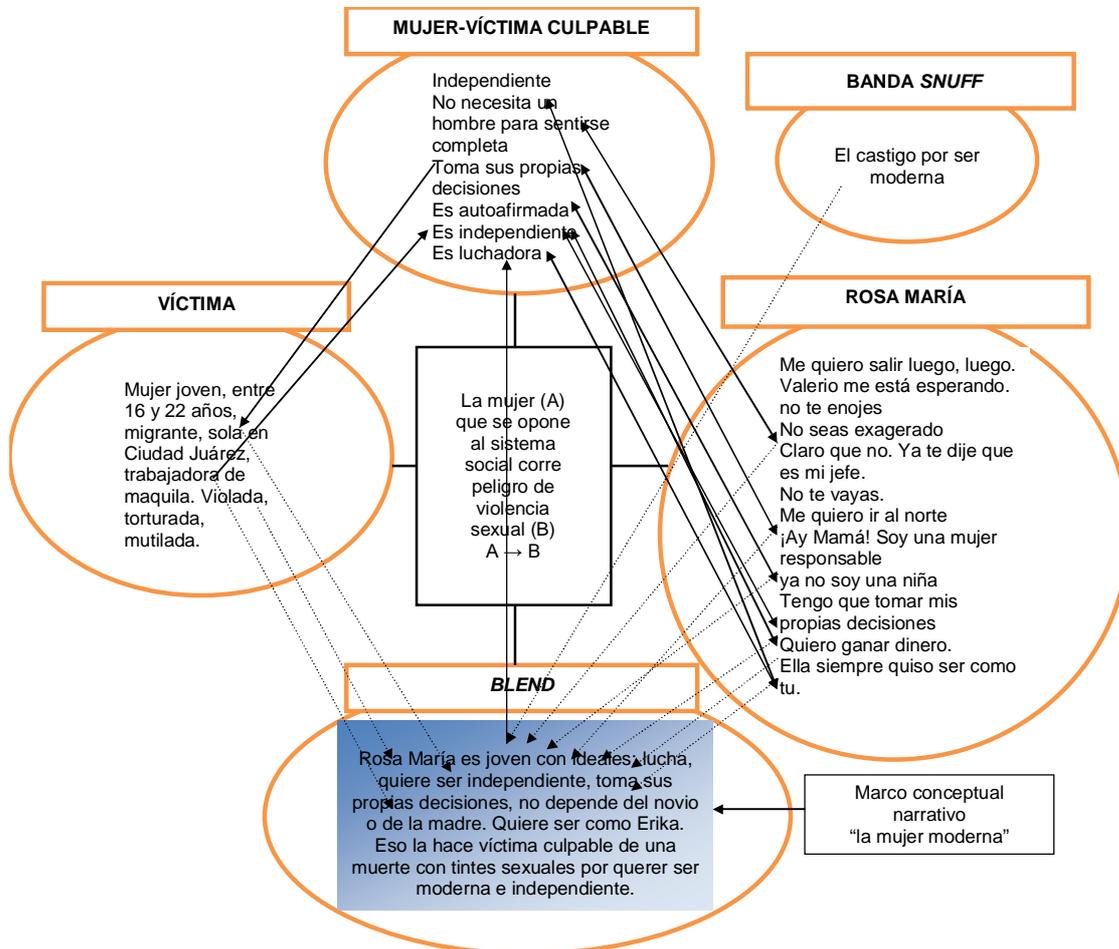
Alma: Ella siempre **quiso ser como tu**.

(TID/Cap. E6, 55:37 – 58:50)

El esquema muestra la integración de Rosa María como víctima del mito de la mujer independiente:

²⁵⁸Walkowitz demuestra en su investigación que mujeres que ganan su propio dinero se autoafirman de manera distinta frente al hombre. Toman una actitud más independiente. Entrevistas de la época denotan que “la joven que se gana la vida mediante el trabajo estable no necesita tener prisa en cambiar su situación [personal]”. Son mujeres que se casan más tarde y no toleran a novios dominantes. Cfr. Walkowitz 1995:151.

Gráfico 16: *blend* ROSA MARÍA



En el espacio de la víctima real tenemos los rasgos de mujer joven, migrante, sola en Ciudad Juárez y trabajadora de maquila. Éstos se relacionan con rasgos arquetípicos que pertenecen a un marco conceptual de la estructura profunda que llamamos MUJER MODERNA.

Los rasgos tipificados de "independiente", "no necesita un hombre", "toma sus propias decisiones", "es autoafirmada" y "es luchadora" se instancian discursivamente en el espacio de ROSA MARÍA con instanciaciones lingüísticas de "no exageres", "me quiero ir al norte", "soy una mujer responsable", "ya no soy una niña", "tengo que tomar mis propias decisiones" y "quiero ganar dinero" y son proyectados selectivamente al espacio del

blend. Los rasgos pueden ser proyectados gracias a la construcción de contraparte parcial de los rasgos del espacio de VÍCTIMA del evento (joven, trabajadora maquila, migrante y el espacio narrativizado de ROSA MARÍA (joven, trabajadora de maquila, migrante).

También hay rasgos dinámicos como “me quiero salir luego, luego. Valerio me está esperando” que denotan que si bien Rosa María quiere ser una mujer independiente, quiere también complacer al novio y quiere que la apruebe. Lo mismo sucede con “ay mamá” como expresión de mujer joven que quiere complacer a su mamá, pidiéndole el visto bueno para sus acciones. No entran en el *blend* de mujer moderna, sino reflejan rasgos adicionales dinámicos de una mujer joven que todavía no está del todo definida en su personalidad.

El espacio del medio aporta estructura conceptual adicional con una selección y prominencia de rasgos del crimen sexual que incide sobre una relación semántica entre los diferentes espacios. Esta relación es de consecuencia. La mujer moderna no obedece a las reglas de la sociedad patriarcal, en consecuencia, se convierte en víctima al exponerse a la agresión sexual que castiga su comportamiento. El *blend* puede ser completado con esta estructura conceptual mítica de fondo y refleja una narración constitutiva experiencial que describimos cómo “la mujer que se opone al sistema social corre peligro”. Desde este mito se recluta la información adicional necesaria para el *blend*.

La estructura de significación emergente en este *blend*²⁵⁹ construye a Rosa María como una víctima por sus ambiciones de querer ser una mujer moderna. Esto es precisamente la escala humana de la construcción de significación. *Emergente* significa que a partir de las narraciones de los marcos conceptuales básicos surgen nuevos principios organizativos que no necesariamente pueden ser derivados de los elementos constitutivos porque carecen de sentido en sistemas de pocos elementos. Se dan únicamente en sistemas complejos. Es decir, hay una nueva estructura conceptual que no es copiada de los espacios de ingreso al *blend*. La narrativa (cuadro en el centro) brinda este proceso de cognitividad, es decir de crear estructuras conceptuales nuevas, mediante un estrato

²⁵⁹ Recordemos en este momento que la construcción de significación en un espacio de *blend* no es fija o dada. Se genera una estructura de significación emergente a partir de los procesos de completamiento, elaboración y composición (cfr. Fauconnier/Turner 2000: 48 y Laughlin, Robert B. (2007)).

de causa que relaciona los rasgos conceptuales y ofrece así un completamiento²⁶⁰ de la emergencia de significación. Por lo tanto, el *blend* se construye con un marco conceptual narrativo no un marco conceptual comunicativo²⁶¹. Los marcos conceptuales de la narrativa provienen de la estructura mental profunda y expresan en un marco de sabiduría popular²⁶². Este marco permite una construcción veloz, coordinada y colectiva del sentido que tienen las acciones dentro de un evento. El contenido tiene fuertes rasgos emocionales y de valores o evaluaciones colectivas. La condición individual, así como las acciones individuales se expresan, se explican, entienden y evalúan en términos de una probabilidad de resultados que de éstas basado en un conocimiento tácito colectivo que, a su vez, retoma conocimientos experienciales de acciones y eventos previos almacenados en narraciones. El marco conceptual de sabiduría popular se expresa dentro de un modelo *folk* de causalidad instanciado en muchas manifestaciones lingüísticas prototípicas.

El marco conceptual del *blend* de “la mujer moderna” relaciona la estructura conceptual mítica de fondo con expresiones de la voz narrativa como “en la vida todo se paga”, “hay que pagar un alto precio para la independencia”, “wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um”²⁶³ o “todo tiene un precio”, lo cual expresa un modelo *folk* de causalidad, en el que Rosa María “paga un precio muy alto por querer ser independiente”.

Al correr el *blend* obtenemos un significado emergente de que Rosa María se convirtió en víctima porque no ponderó los riesgos de su acción. El mito narra que una mujer joven corre muchos peligros cuando está sola en una ciudad, trabajando por su cuenta. Hay múltiples situaciones peligrosas que la pueden convertir en presa de fuerzas oscuras por falta de experiencia. El medio personaliza las fuerzas oscuras en una banda que produce videos pornográficos llamados *Snuff*. De manera simplificada se instancia a Rosa María

²⁶⁰ Cfr. Fauconnier/Turner 2000: 49.

²⁶¹ Contrario a lo que sostienen Fauconnier/Turner (2002) en su trabajo, el marco conceptual del *blend* en narrativa no es un marco lingüístico situacional (debate, pelea, discusión etc.) sino un marco que refiere a un evento experiencial que se expresa en un esquema de sentido común perteneciente al modelo *folk* de causalidad (“todo en la vida se paga”) y que refleja la sabiduría, experiencias y conocimientos colectivos resultantes de ellos en una codificación cultural.

²⁶² Surowiecki, James (2004) *Wisdom of Crowds. Why the many are smarter than the few and how collective wisdom shapes business, economies, societies and nations*, London: Little Brown.

²⁶³ Literalmente: “quién busca el peligro, morirá en él” [Traducción de la autora]. Original de Jesus Sirach, *Ecclesiasticus (Book of Ben Sira), The Apocrypha*, 3,37, “an obstinate heart shall be laden with sorrows; and the wicked man shall heap sin upon sin”, versión electrónica en: <http://63.249.127.136/bib/apo/sir.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

como una mujer que se arriesgó y, en consecuencia, es castigada por sus sueños. Ella paga por su independencia con la muerte.

5.1.1.2 Flor: “el cuento de la niña desobediente” o el mito de la mujer inocente

Mami, mami, ¡estás aquí!,
te vamos a obedecer siempre, ¿sabes?,
vamos a ir de tu mano,
y no saldremos corriendo nunca más.
María Ortiz Ortega
La niña desobediente

Flor tiene trece años, juega con muñecas y sueña con tener una gran fiesta de quince años. Flor aparece con un vestido floreado corto de niña, calcetines blancos y zapatos negros. Lleva el pelo recogido en una cola. Cuando le compran zapatos nuevos se pone loca de alegría y quiere correr a casa de su amiga Diana para presumirlos. Su madre se lo prohíbe, pero ella se escapa de su casa. En el camino de regreso cae en manos de un violador serial.

Tenemos acciones tipo alrededor de este espacio genérico de actuación de “pedir (zapatos)”, “escaparse” y “jugar”. La narrativización de estas acciones tipificadas de una niña de su edad se da en pocas intervenciones verbales. Aquí reproducimos estos diálogos que sostiene con sus padres y luego con su amiga Diana.

Con sus padres (visitando al Toño en su trabajo en casa de Fany)

Toño: ¿Y ahora? ¿Qué andan haciendo por aquí. Ya saben que no me gusta que vayan solas por las calles.

Patty: No te enojas, Toño. Lo que pasa es que esta niña me está sacando los ojos con lo de sus zapatos nuevos.

Toño: ¿Que no se podían esperar?

Flor: **Ay Papi.** Cuando tú llegas las zapaterías están cerradas y **ya los quiero estrenar.** Es que... mira... (*señala al zapato roto*).

Toño: Pues ni modo. Ya sabes que me pagan hasta en la noche.

Flor: (*decepcionada*) ¿Hasta la noche?

Toño: Hasta la noche. (*Se ríe*)

Ay mi amor, pero tuviste suerte porque me acaban de pagar.

Flor: **¿Siii?**

Toño: Toma. Órale váyanse por los zapatos y luego, luego se me jalen para la casa.

Patty: Si, Toño nos vemos más tarde.

Flor: **Gracias Papi (lo besa). Te quiero.** (TID/Cap. 2, E8, 36:38 – 38:43)

Con su amiga Diana (jugando con muñecas, bailando)

Flor: Cuando cumpla mis quince años **me van a hacer mi fiesta en un saloo-óon.**

Diana: A mi tambi-ee-e-n.

Flor: A qué no, porque a tu mamá ni siquiera le alcanza.

Diana: Pues a tu papá tampoco.

Flor: A que sí. **Voy a buscar un trabajo y le voy a ayudar** y va ser una fiesta muy padre.

Diana: Que no.

Patty: Flor? Floor?

Flor: **Escóndeme. Es mi mamá. No le digas que estoy aquí.**

Diana: Escóndete bajo la cama.

[...]

(Se ríen por haber engañado la madre de Flor y siguen jugando).

[...]

Diana: Voy a prender la luz.

Flor: Ya se ve muy oscuro ¿no? Ya me voy a mi casa.

Diana: No espérate mejor a que venga mi mamá. Ya que ella te lleve a tu casa.

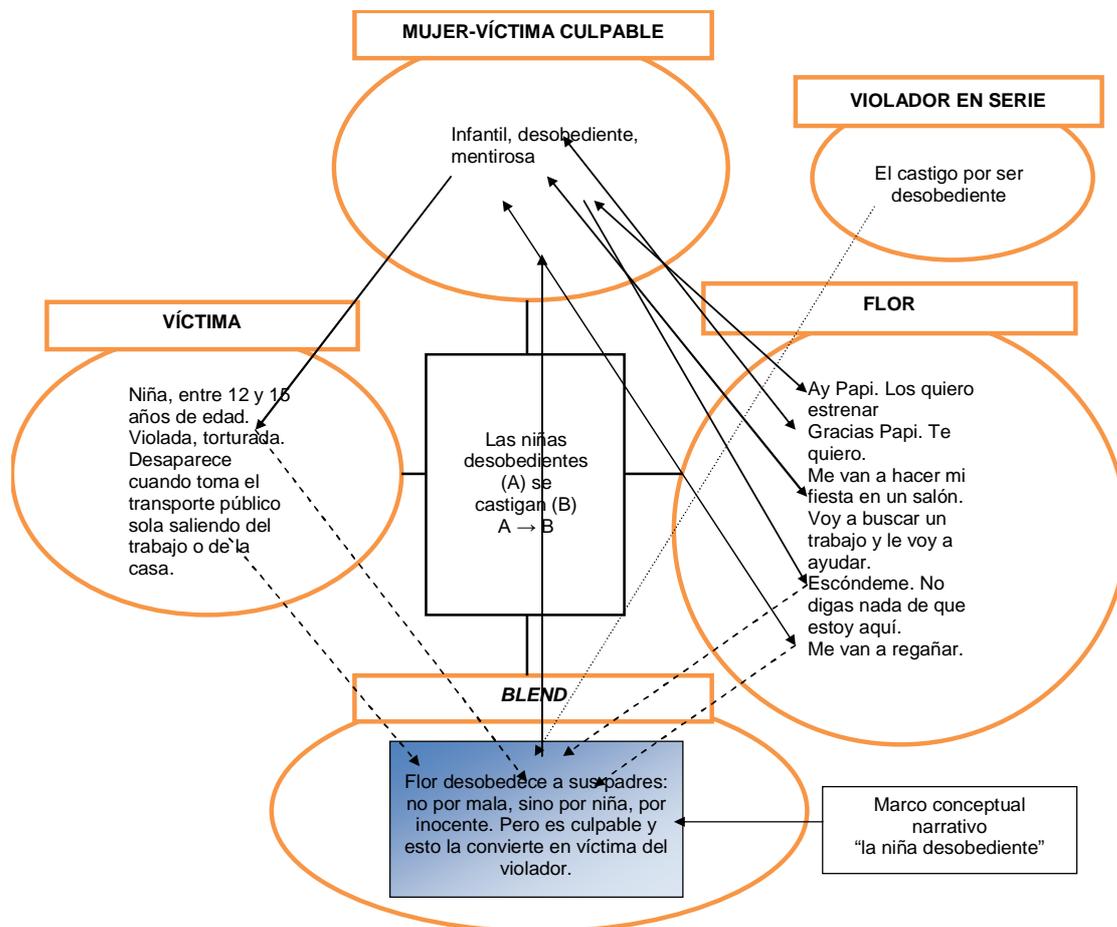
Flor: No se me va a hacer más tarde y **me van a regañar.** Mejor me voy solita. *(Ruidos en el fondo)* ¡¡Tu mamá!! Ya me voy.

Diana: Ten cuidado. No se te vayan a ensuciar los zapatos. Nos vemos mañana.

Flor: Sí, ándale. (TID/Cap. 2, E12, 44:06 – 45:24)

En el gráfico vemos una integración de los rasgos de la niña desobediente del discurso con rasgos de una estructura profunda de “mujer inocente”.

Gráfico 17: blend FLOR



El caso de Flor es una variante del caso de Rosa María. Tenemos igualmente un castigo a la desobediencia femenina mediante la violencia sexual. En el espacio de la víctima tenemos las características de los casos de las mujeres más jóvenes ultrajadas en Ciudad Juárez ("12-15 años", "desaparecen cuando están solas", "algunas ya trabajan o son madres"). En el espacio de la estructura mental profunda tenemos un marco de mujer inocente con rasgos de "inocente", "infantil", "desenfadada", "desvalida", "buena". La narración presenta al espacio de Flor con instanciaciones como "Ay, Papi", "Te quiero papi", "Me van a hacer mi fiesta", "voy a buscar un trabajo y le voy a ayudar" como contraparte de la víctima real y de la mujer inocente. Esta inocencia lleva a Flor a desobedecer a sus padres.

La significación mítica de fondo para correr el *blend* de Flor es que “la desobediencia se castiga”. Flor escapa de casa para enseñarle los zapatos nuevos a su amiga Diana. Sabe que está haciendo una acción indebida (“escóndeme”, “no le digas que estoy aquí”). Estamos frente a un cuento de la niña desobediente que precisamente por su inocencia, esto es, la falta de experiencia con las cosas de la vida, se mete en problemas. En condiciones y circunstancias normales los actos de desobediencia de los niños terminan en un simple regaño por parte de los padres (“me van a regañar”) y la vida pasará a la normalidad. Pero Ciudad Juárez no es el mundo cotidiano. No hay un final feliz como en los cuentos, en los que Mami puede resolver el conflicto. El medio agrega estructura adicional al “castigo” y aporta un violador serial que mata a Flor. La desobediencia termina en tragedia, por lo que también podemos calificar el significado emergente como una alusión a la inocencia perdida. Esto es, Ciudad Juárez no es un lugar donde tenga cabida la inocencia. El marco conceptual que produce este *blend* retoma una sabiduría popular arcaica de que los hijos tienen que obedecer a los padres²⁶⁴ porque sino habrá castigos severos. En este caso Flor paga con la vida por su desobediencia.

5.1.1.3 Esperanza: “la trampa del príncipe azul” o el mito de la mujer ingenua

El príncipe azul se destiñe con el primer lavado.
Anónimo

Esperanza es una adolescente que sueña con salir de sus condiciones de vida con ayuda de un príncipe azul. Ella es bonita y muy coqueta. Viste ropa juvenil y muy sexy. Es una joven que se cree diferente a las demás mujeres jóvenes que se convirtieron en víctima. Piensa que sabe lo que tiene que hacer para tener éxito en la vida, lo que en su entender definitivamente no incluye un trabajo mal pagado en una maquiladora. Aspira a tener un novio “gringo” con dinero que pueda ofrecerle una vida mejor.

Las acciones tipificadas de ella son “coquetear” y “arreglarse”. Como en los casos anteriores tenemos únicamente pocas intervenciones verbales de Esperanza. Por lo mismo se hace necesario el *blending* conceptual con un marco de la estructura mental

²⁶⁴ Colosenses 3, 20: “Hijos, obedeced a vuestros padres en todo, porque esto agrada al Señor”.

profunda que permite completar el vacío semántico. Tenemos un diálogo con su amiga Diana, con su madre y otro que sostiene con su asesino.

Esperanza (hablando con Diana afuera de la asociación)

Esperanza: Deja de dar vueltas como una loca. Me estás mareando.

Diana: Flor es mi amiga.

Esperanza: **Era. Porque la mató ese desgraciado.**

[...]

(Esperanza coquetea con un extraño que se acerca)

Esperanza: **Ay ya, bájale.** Además no eres una taruga. **Yo te aseguro si a mi me tocara no me hubiera pasado nada.**

Diana: Antes mi mamá me dejaba ir a las charreadas y a las tardeadas. Y ahora no.

Esperanza: **Ay, pues a mi si.**

Diana: No seas mentirosa. A ti tampoco te dejan salir.

Esperanza: **Pues entonces yo me las arreglo.** Claro que si. **Porque yo sé cuidarme muy bien. Yo sé con quién si y con quién no.**

Diana: Si, yo sé con quien si y con quien no...

(el hombre se acerca más)

Esperanza: **¡Hi!**

Hombre: ¡Hi!

Diana: Esperanza, vámonos.

Esperanza: ¡Vete tu!

Diana: Esperanza, por favor.

Esperanza: Vete tu, ándale. **Y no le vayas a decir a mi mamá, ¡si!**

(se va con el hombre) (TID/Cap. 5, E8, 11:30 – 13:45)

Con su madre

Patty: Me voy hija. Me voy a la casa de Blanquita para acompañar a Alma.

Esperanza: **‘Ta bueno, Ma.**

Patty: Es que ¿qué crees? Qué ya encontraron al novio de Rosa María y tampoco supo nada. Ay no, si Alma está deshecha.

Le voy a llevar este tecito para los nervios.

Esperanza: *(aburrida y molesta)* **Sii, Maa.**

Patty: *(ve la mano de su hija)* Bueno, a ver. ¿Y eso?

Esperanza: ¿Qué? Ah, mira eso. Está rebonito ¿no? Me lo encontré ahí tirado. Debe de haber costado bien caro.

Patty: ¿Cómo que tirado? Una cosa así no se encuentra en la calle.

Esperanza: **Ay ya, Ma. ¿Y qué quieres que yo haga, pues?** Si me lo encontré ahí tirado en los matorrales. **Pues ni modo de dejarlo.**

[...]

Esperanza: **Está bueno, pues.** *(admira la sortija y la besa).*

(TID/Cap. 5, E12, 20:47 – 22:05)

Con el hombre

(Esperanza se maquila y se perfuma, sale de su casa y se sube a una camioneta.

Esperanza: **Está padrísima tu camioneta. Hasta tele tienes. Ay, ya dime qué regalo me tienes.**

Hombre: Espera nena. *You will know.*

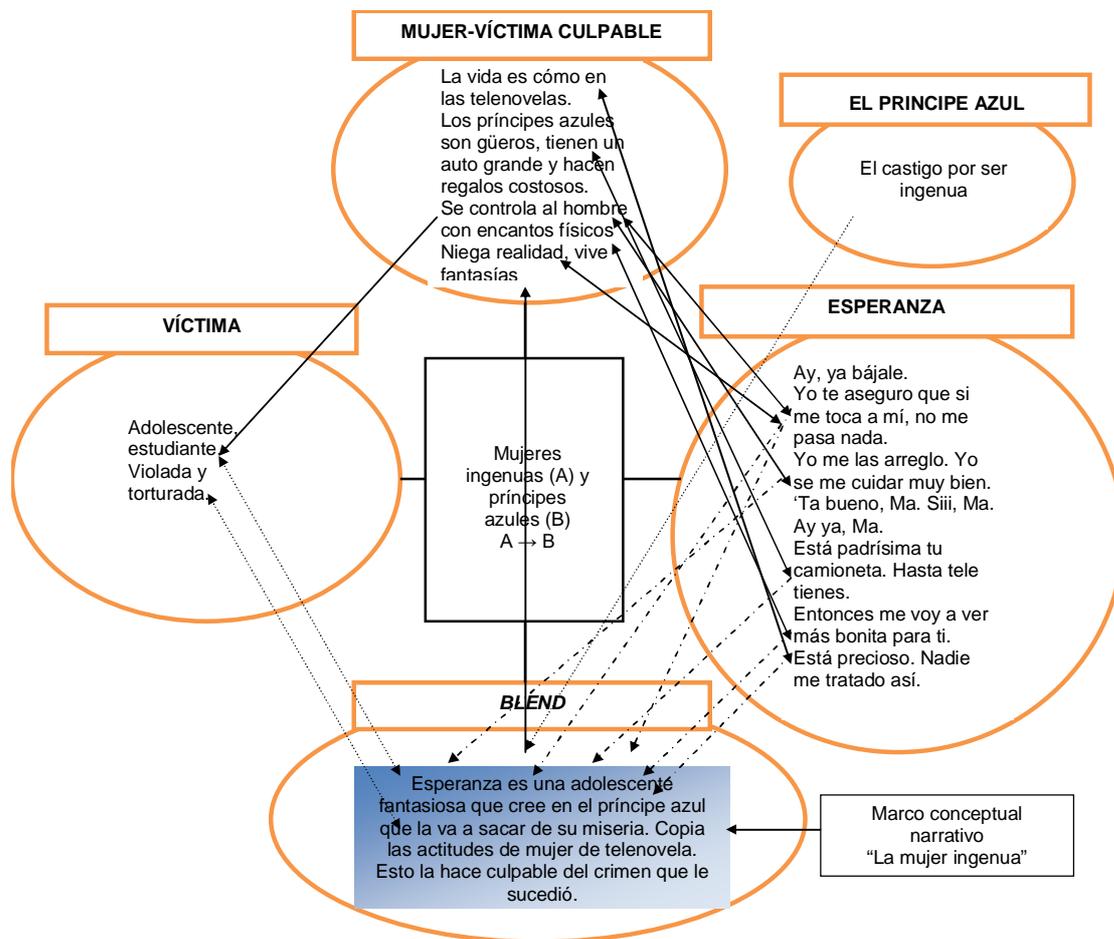
Esperanza: **¿Me va a gustar mucho?**

Hombre: Nos va a gustar a los dos.

(*Están en un cuarto iluminado por velas*)
Esperanza: ¿Por qué me maquillas así?
Hombre: Para que te veas más bonita.
Esperanza: **Entonces me voy a ver más bonita para ti.**
Hombre: Espera, aquí está tu regalo.
(*Esperanza saca un vestido de la bolsa*)
Esperanza: **Está precioso. Gracias. Nadie me ha tratado así.**
Hombre: Póntelo, por favor. Póntelo para mí. Te ves hermosa.
(*Hombre lleva Esperanza a otro cuarto*)
Esperanza: ¿A dónde me vas a llevar?
Hombre: No te preocupes. Es una sorpresita más.
(*Esperanza ve objetos de tortura, velas, hombres encapuchados, el hombre la agarra*)
Esperanza: ¿Qué es esto? (*grita*) ¡Me quiero ir a mi casa!
¡Me quiero ir a mi casa! ¡Suéltame!
(TID/Cap. 6, E2, 27:21 – 29:38)
(TID/Cap. 6, E4, 31:23 – 32:12)

Podemos ahora representar en el blend la construcción del espacio genérico de actuación de Esperanza y la narrativización de sus acciones tipificadas.

Gráfico 18: *blend* ESPERANZA



El significado emergente de Esperanza es el de una adolescente fantasiosa e ingenua (“yo me las arreglo”) que si bien no miente, interpreta frecuentemente las cosas a su manera generando un mundo de ensueño. Su ingenuidad se denota en su creencia sobre la existencia de los príncipes azules que se enamoran de mujeres seductoras, aunque sean pobres y, en consecuencia, les dan regalos y una vida llena de bienes materiales. De acuerdo a esta creencia de mujer ingenua, Esperanza actúa como una mujer de telenovela que trata de seducir a su príncipe azul con sus encantos físicos (“entonces me voy a ver más bonita para ti”) y emulando frases de telenovela (“nadie me ha tratado así”).

El medio crea la relación semántica con la narración de que la ingenuidad femenina se castiga por creer en la existencia real de mundos fantasiosos (príncipes azules). Es por

eso que Esperanza se convierte en víctima. Las mujeres jóvenes son culpables de ser victimizadas si no saben distinguir entre hombres que realmente quieren involucrarse seriamente con una mujer o aquellos que compran a una mujer con baratijas (“debe de haber costado bien caro”) o incluso abusan de ella sexualmente para luego matarlas.

5.1.1.4 **Lucero: “la mujer maravilla” o el mito de la madre soltera**

¡Estoy mareada con tanta vuelta!
La mujer maravilla

Lucero es madre soltera de dos niños. Uno de ellos padece asma. Ella trabaja de mesera en un bar, pero nunca le alcanza el dinero para la comida, la vivienda y las medicinas costosas para su hijo enfermo. Su sueño es irse a los Estados Unidos para poder ofrecerles a sus hijos una mejor vida, sobre todo una mejor atención médica para su hijo enfermo. Pero carece de los fondos económicos para poder pagar a un *pollero* para que la cruce por la frontera. Charal le ofrece cruzarla si ella a cambio le hace un favor. Lucero sabe que la oferta es peligrosa. Pero ella cree que puede resolverlo de manera inteligente, al fin y al cabo, todo lo hace sola, es su propia jefa. La combinación de su autoconfianza, su desesperación económica más la perspectiva de que se le puede cumplir su sueño de cruzar la frontera la empuja a la cita con Charal. Es asesinada como parte de un rito de iniciación de una banda de narcotraficantes.

Las acciones tipificadas alrededor del espacio genérico de actuación de Lucero son “trabajar” y “preocuparse”. Tenemos una narrativización de estas acciones en tres intervenciones verbales de Lucero, concretamente con Blanca, con su asesino Charal y con sus hijos:

Con Blanca

Blanca: ¿Lucero?
Lucero: ¿Qui'ubo?
Blanca: ¿Todavía no llega el chavo?
Lucero: Ahorita viene.
Blanca: Es que ya está oscureciendo
Lucero: Bueno, ¿y qué? No es la primera vez que te jalas sola para tu casa.
Blanca: Siempre me iba con Rosa María y Valerio.
Lucero: **Mhh, yo ando sola todas las noches, ¿y?**
Blanca: Ay, no sé como puedes.
Lucero: **Ay, la necesidad, mi'ja. Si tú tuvieras que darle de comer a dos**

chamacos. Y mira que los míos comen todos los días y bien.

TID/Cap. 1, E14, 19:12 – 22:10)

Con Charal

Lucero: Mira Charal. Desde que te juntas con el poderoso, luego, luego se ve que te estás progresando.

Charal: Todavía me falta, mi'ja.

Lucero: No hombre, **no salimos de estrellados. ¡Hijo, lo que yo haría por una lanita extra!** No hombre. Imagínate con lo caras que están las medicinas.

Yo con lo poquito que gano acá y me sale el medico con que lo tengo que llevar con el especialista. ¡Hazme el favor! ¿Con qué ojos?

Charal: ¿Para que estamos los amigos, mi'ja? ¿Pa' qué?

Lucero: **Ay Charal, ¿a poco me vas a prestar?**

Charal: Bueno, nooo. Es algo mejor, mi'ja.

Lucero: ¿De qué?

Charal: Puedo conseguirte un trabajo dónde en un día ganas lo que aquí en toda la semana.

Lucero: No Charal. **Yo no le entro a vender esas cosas.** No.

Charal: No, no, no. Para eso está la banda mi'ja. Eso es de acá, mi'ja, y con ese cuerpo que tienes. Te vendría bien.

Lucero: No me late Charal, no me late y mejor ahí la dejamos.

¡Ay, cómo me encantaría largarme de aquí! Es que aquí no saco el cuello. Charal, si de verdad me quieres ayudar, ¿porque no me ayudas a cruzar la frontera con mis chamacos?

En cuanto yo me coloque, yo luego, luego te mando tu lanita. Tú me conoces, **yo soy de ley.**

Charal: Por eso. No más que un favor con un favor, mi'ja. Mire aquí te voy a esperar, mi'ja. No más que te me vienes bien arregladita. Mira que si me cumples, te juro que te paso al otro lado yo.

Lucero: **Deja que lo pienso.**

Charal: Como quieras. Yo lo digo por tu chamaco nada más.

(TID/Cap. 8, E2, 01:21 – 05:15)

Con sus hijos

Lucero: **Hola, mi hijo.** (lo besa)

(va con el hermano Omar)

Luisito: No lo despiertes.

Lucero: ¿Por?

Luisito: Tuvo una tos muy fuerte.

Lucero: No me digas. ¿Le diste su medicina?

Luisito: Pues si. Pero, mira, ya se acabó.

Lucero: Ay, me lleva. Y tan carísima que está. (ve la olla).

Bueno, por lo menos comieron bien

Luisito: Pues sí, pero mi hermano no comió.

Lucero: Ay Luisito. Siquiera le hubieras dejado algo a tu hermano. No la chifles.

Luisito: Es que tenía mucha hambre, mamá.

Lucero: **Ya, acuéstate y duérmete. Ándale.**

(cuenta su dinero)

Lucero: Si compro la medicina, no tenemos para comer. Y ya no puedo pedir prestado porque todo lo debo. Me cachis.

(TID/Cap. 8, E4, 06:18 – 08:19)

Con sus hijos (antes de ir con Charal)

Luisito: Ay, Ma, no te vayas.

Lucero: Ya te dije que no voy a llegar tarde. Nada más voy a ver eso de un trabajo y ya.

Luisito: Ay, pero si te toca hasta en la tarde.

Lucero: Ya te dije que conseguí uno de medio tiempo.

[...]

Luisito: ¿Y si se pone mal Omar?

Omar: Si, ¿y si me pongo mal?

Lucero: **No te preocupes. Tu hermano sabe ponerte la medicina. Yo te prometo que voy a remediar esta situación. Mira te voy a dejar algo. Veinte pesitos para ti y veinte para Omar.**

Lucero: Los quiero mucho. Me esperan, que voy a traer la comida.

Luisito: ¿Traes un pollo?

Lucero: **Les voy a traer el pollo más grandote que vea.** (los bendice y besa)

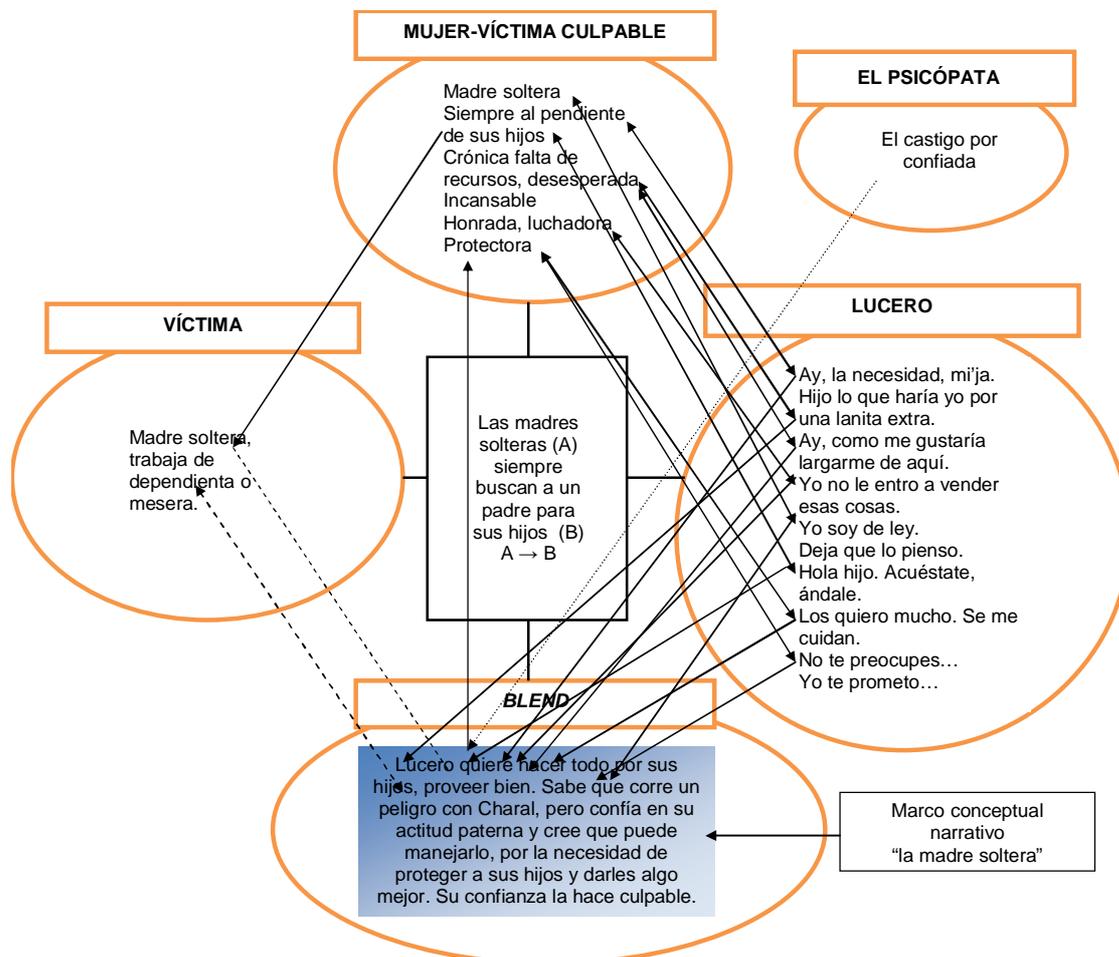
Cúidense mucho. Y saben los quiero mucho.

Se me cuidan mucho. Los voy a dejar encerrados con llave.

(TID/Cap. 8, E6, 09:27 – 11:08)

Veamos ahora el *blend* resultante:

Gráfico 19: blend LUCERO



Lucero sufre de una crónica falta de dinero que la hace perder su cautela y aventarse a un “negocio” con Charal, del cual intuye que no será nada bueno, ni legal. Es asesinada por creer en el mito de “ser una mujer maravilla” que todo lo arregla sola, que todo puede (“ay, la necesidad mi’ja”) y que puede proveer bien para que sus hijos salgan adelante. Esta condición la hace perder su sano juicio sobre las situaciones peligrosas. Ella no es una mujer adolescente, es madura y tiene más experiencias y menos ilusiones sobre la vida (“no salimos de estrellados”). Precisamente por eso cree que puede manejar cualquier situación, desde salir sola de noche (“yo ando sola todas las noche, ¿y?”) hasta ir a un trabajo extra con Charal (“lo que yo no haría por una lanita extra”, “ay cómo me encantaría largarme de aquí”). Su honradez (“yo soy de ley”) la hace pensar que todos le corresponderán de igual manera. Al fin y al cabo no es una chamaca, sino una madre que

lucha mucho por sus hijos (“mira que los míos comen todos los días y bien”). Pero Lucero está rebasada con el papel doble de madre y padre a la vez, y el medio la construye como una mujer que baja su guardia frente al peligro (“ay, Charal, ¿a poco me vas a prestar?”). Así, no presta atención cuando Charal le jura “que te voy a pasar al otro lado”: un siniestro juego de palabras, en el que Lucero piensa que él habla de cruzarla por la frontera y él se refiere a darle muerte.

5.1.1.5 *Mireya*: “los sueños, sueños son” o el mito de mujer ignorante

Que toda la vida es sueño
y los sueños, sueños son.
Pedro Calderón de la Barca

Mireya es una mujer joven que migró del campo a Ciudad Juárez. Huyó de la violencia y de los abusos de su padre que piensa que las mujeres no valen para nada. Huyó del novio borracho y violento y de la perspectiva de convertirse en su esposa desgraciada con un montón de hijos. Trabaja en una maquiladora y tiene el sueño de ganar dinero para luego regresar a su pueblo y demostrarle a su padre que las mujeres si valen y pueden lograr cosas importantes. Las acciones tipificadas que se vincula a este espacio de actuación son “trabajar” y “hacer corajes” que se narrativizan en una sola intervención verbal:

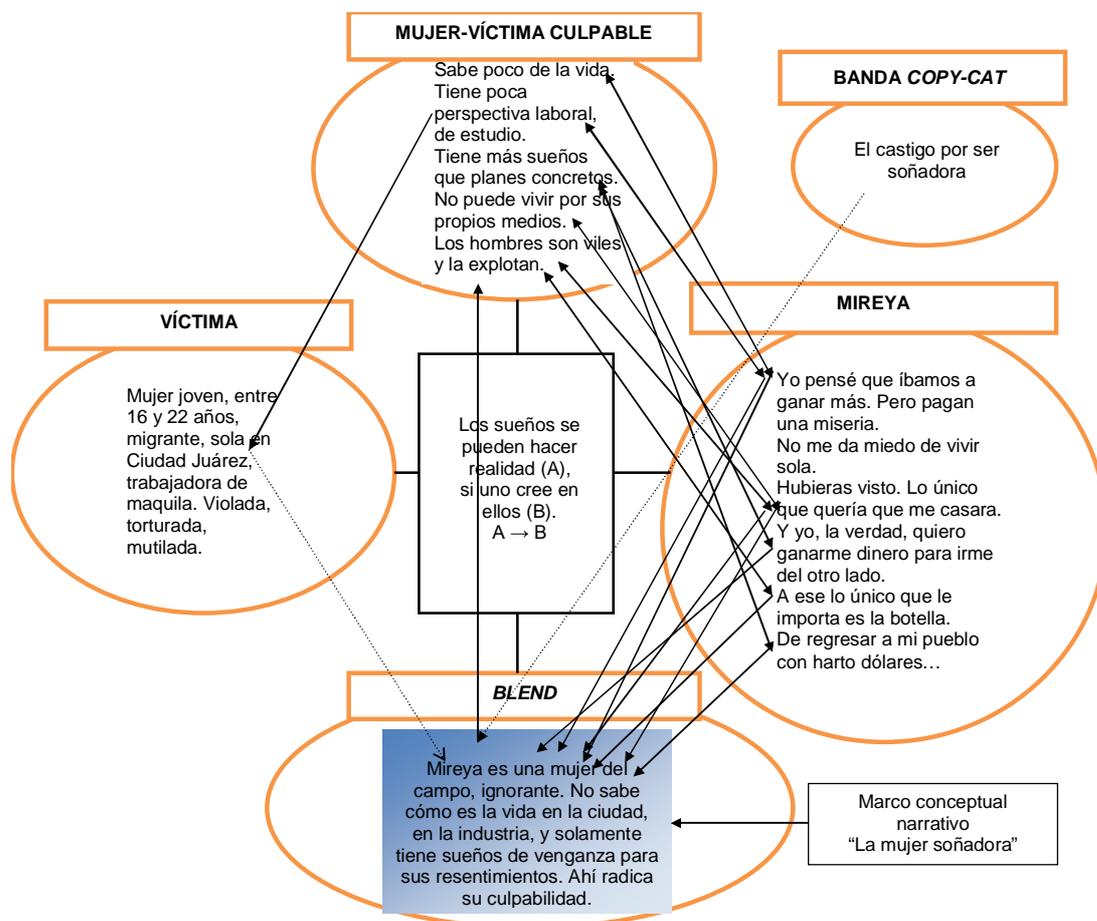
Con la amiga de la maquila

Mireya: **Yo pensé que íbamos a ganar más. Pero pagan una miseria.**
Amiga: Será porque acabamos de entrar ¿no?
Mireya: **Ay no, que va.** Yo ya anduve preguntando y me dicen que siempre es lo mismo.
Amiga: No hombre. Yo por lo menos vivo con mis tíos, ¿no qué tu?
Mireya: Mmh, la verdad **no me da mucho miedo de estar sola.**
Amiga: Oye con todo esto ¿qué te dijeron tus familiares cuando les dijiste que te ibas a Ciudad Juárez?
Mireya: **Hubieras visto mi papá. Lo único que quería que me casara. Y yo, la verdad, quiero ganarme dinero para irme del otro lado.**
Amiga: ¿Y luego? ¿Y el novio?
Mireya: **A ese lo único que le importa es la botella.**
Amiga: Así son todos. ¡Qué bueno que lo dejaste!
Mireya: Pues si.
Amiga: ¡Vas a ver que aquí nos va a ir rebien!
Mireya: **¡Vas a ver que si!** ¿Sabes de qué tengo ganas? **De regresar a mi pueblo con harto dólares y restregárselos a mi papá en la cara.**

(TID/Cap. 9, E8, 15:09 – 16:04)

Veamos ahora el gráfico del *blend* que se genera a partir de la intervención de Mireya.

Gráfico 20: *blend* MIREYA



Mireya es una migrante que ha venido del campo a Ciudad Juárez con el sueño de ganar lo suficiente para cruzar la frontera. Ya estando en la maquila se da cuenta de que fue ignorante porque ahí no se gana bien y en todos lados las mujeres son explotadas en esa industria. Está enojada por eso ("pero pagan una miseria") y esto la hace resentirse más con el contexto del cual vino y que no ofrece oportunidades para las mujeres ("ese solo quería casarme", "a ese lo único que le importa es la botella"). Pero sigue teniendo fe en su sueño y tiene sueños irreales de superarse y de poder regresar algún día a su pueblo como una mujer realizada ("regresar con hartos dólares") para que su padre recapacite y la reconozca como valiosa, aunque sola fuera mujer ("y restregárselos en la cara a mi padre"). Pero, por supuesto, son ideas de una mujer ignorante que no dispone del recurso de la educación ni de la experiencia suficiente para poder hacer cumplir ese sueño. Por

tanto, su proyecto de vida se basa en vivir una realidad adversa (“pagan una miseria”) y seguir soñando con un futuro no real (“ganar lo suficiente para cruzar la frontera”). No mide los peligros por su ignorancia (“no me da mucho miedo vivir sola”), lo que la convierte en presa para los asesinos de mujeres.

5.1.2 La víctima-mártir

Dentro del marco de la VÍCTIMA en *TID* tenemos un marco adicional muy relevante: el de la periodista Erika que funge como agonista de la narración. Ella es también víctima del sistema misógino y machista, pero en su función de periodista adquiere estructura conceptual adicional de MÁRTIR, esto es, de una persona que se sacrifica por los demás.

La palabra *mártir* significa literalmente "testigo", quién por medio de su muerte, ratifica con su sangre su testimonio²⁶⁵. El concepto pertenece a un cristianismo incipiente, es muy arcaico y arraigado en muchas comunidades de práctica, especialmente si se combina con el marco conceptual de MUJER. El arquetipo de la MUJER-MÁRTIR cristiana es María, la madre de Jesús, una mujer abnegada, llena de compasión²⁶⁶, que no se rebela contra el hecho de que su único hijo fuera sacrificado para el beneficio de otros. A cambio de su martirio recibe todas las veneraciones de la sociedad que ve en ella la sublimación de lo que significa ser mujer.

Erika es una instanciación moderna de este arquetipo mítico. Ella lucha por la verdad en nombre de la sociedad y en contra de una autoridad corrupta. Sí bien siente impotente frente a los hechos y se enoja con los que ella cree culpables nunca pierde su compasión por los demás, los que sitúa por encima de sus intereses personales. Erika es una *alter ego* de doble naturaleza: por un lado representa la sociedad en busca de soluciones y, por otro lado, es una *alter ego* del medio TV Azteca que se refleja en ella. TV Azteca, igual que Erika, se sacrifica por “descubrir la verdad” mientras otros (autoridad, gobierno, políticos) no hacen nada al respecto.

²⁶⁵ <http://www.wordreference.com/definicion/m%EA1rtir> .

²⁶⁶ Lucas 2, 33-35. Nuestra Señora de los Dolores. Ella nos enseña la gallardía con que el cristiano debe sobrellevar el dolor.

5.1.2.1 El arquetipo de la mujer periodista

Leona Camila Vicario (1789-1842)²⁶⁷ es considerada la primera mujer periodista de México que escribía sus crónicas sobre las batallas de la Independencia Mexicana para el *Ilustrador Americano*. Se le conoce como una mujer luchadora e incansable, de carácter férreo y de pluma aguda, lo cual le ganó el honor de un entierro en el Ángel de la Independencia junto con otros héroes de este movimiento.

A ella le siguieron mujeres periodistas mexicanas como Magdalena Mondragón (1913-1989), la primera mujer en cubrir la fuente policiaca para la prensa, o lo que se conoce en el medio como la “nota roja”. Ella fue corresponsal de *El Universal* y la primera mujer en dirigir un diario, *La Prensa Gráfica*.

Estas mujeres periodistas y todas que les siguieron marcan una de las imágenes arquetípicas de la mujer periodista en México. María Teresa Priego (cfr. nota al pie 260) anota que son mujeres que rompieron con el tabú de los “temas femeninos y temas masculinos. Hay temas. Y maneras de abordarlos”.

Sin embargo, las mujeres de la “nota roja” no llegan ni al 20% de la fuerza laboral periodística del país porque los que la cubren generalmente son los hombres, especialmente en la frontera Norte, y, sobre todo, cuando se trata de temas tan sensibles como los del crimen organizado. El trabajo es peligroso y frecuentemente acaba en el asesinato de quienes investigan la corrupción policial y la impunidad de las autoridades, de tal magnitud que *Reporteros sin frontera* dedica en el año 2005 un informe completo a la situación laboral de los periodistas de la “nota roja” o del periodismo investigativo en la frontera Norte de México²⁶⁸.

²⁶⁷ Cfr. María Teresa Priego, “Voz a la mujer”, en: *El Universal*, versión electrónica: <http://www.el-universal.com.mx/nacion/144036.html/> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁶⁸ Reporteros sin frontera (2005:6) y Marco Lara Klahr (2006), “México: El más mortífero para la prensa. El asesinato de periodistas y cinco puntos de debate”, versión electrónica en: http://www.insyde.org.mx/IMG/pdf_LARA_KLAHR_FINAL.pdf (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Periodistas mexicanos muertos o desaparecidos desde 2000:

Guadalupe García Escamilla, (Stereo 91 XHNOE) 16 de abril 2005 Nuevo Laredo (Tamaulipas)

Raúl Gibb Guerrero (La Opinión) 8 de abril 2005 Poza Rica (Veracruz)

Alfredo Jiménez Mota (El Imparcial) 2 de abril 2005 Hermosillo (Sonora)

Gregorio Rodríguez Hernández (El Debate) 28 de noviembre 2004 Escuinapa (Sinaloa)

Los que cubren la noticia del crimen son intimidados, amenazados y asesinados. Pero hasta la fecha casi todos los periodistas que pierden la vida ejerciendo su profesión en la frontera Norte son hombres. Una de las pocas mujeres acribilladas fue Dolores Guadalupe García Escamillo. Roberto Gálvez Martínez²⁶⁹, director de información de *Stéreo 91 XHNOE*, la radio a la que pertenecía la periodista asesinada, habla de su colega:

Lupita practicaba un periodismo agresivo, audaz, un periodismo de fondo. Su muerte nos ha demostrado que ese periodismo se ha vuelto demasiado peligroso.

Periodistas como Guadalupe García Escamilla son casos aislados. Si bien hay en México una rica tradición de mujeres periodistas que han escogido y escogen temas difíciles para sus reportajes e investigaciones, muchas de ellas prefieren la narrativa, la documentalización y no la prensa diaria como su medio de expresión para denunciar las injusticias sociales. Quizás una de las representantes más destacadas de este tipo de periodismo-narración sea Elena Poniatowska²⁷⁰ quien escribe novelas que retratan los problemas sociales mexicanos incluyendo muchos datos documentales. Pero sea en el ámbito de la prensa o de la narrativa, la mujer periodista arquetípica de la “nota roja” en

Francisco Arratia Saldierna (*El Imparcial*) 31 de agosto 2004 Matamoros (Tamaulipas)
Francisco Javier Ortiz Franco (*Zeta*) 22 de junio 2004 Tijuana (Baja California)
Leodegario Aguilera Lucas (*Mundo Político*) 23 de mayo 2004 Acapulco (Guerrero)
Roberto Javier Mora García (*El Mañana*) 19 de marzo 2004 Nuevo Laredo (Tamaulipas)
Gregorio Urieta (*El Sur*) 15 de septiembre 2003 Acapulco (Guerrero)
Jésus Mejía Lechuga, (*Primera Hora – Ms Noticias*) 10 de julio 2003 Martínez de la Torre (Veracruz)
Félix Alfonso Fernández García, (*Nueva Opción*) 17 de enero 2002 Ciudad Alemán (Tamaulipas)
Saúl Antonio Martínez Gutiérrez (*El Imparcial*) 24 de marzo 2001 Matamoros (Tamaulipas)
José Barbosa Bejarano (*Alarma*) 9 de marzo 2001 Ciudad Juárez (Chihuahua)
José Luis Ortega Mata (*Semanario de Ojinaga*) 19 de febrero 2001 Ojinaga (Chihuahua).
José Valdez Macías (*La Opinión y La Voz*, Monclova)
Jaime Arturo Olvera Bravo (*freelance*, La Piedad [Michoacán])
Ramiro Téllez Contreras (*EXA FM*, Nuevo Laredo)
Rosendo Pardo Ozuna (*La Voz del Sureste*, Tuxtla Gutiérrez)
Smart Gómez Hernández (*Síntesis*, Libres [Puebla], 2006)
Enrique Perea Quintanilla (*Dos caras, una verdad*, Chihuahua)
Bradley Roland Will (*Indymedia*, Santa Lucía del Camino [Oaxaca])
Misael Tamayo Hernández (*El Despertar de la Costa*, Zihuatanejo)
José Manuel Nava Sánchez (*El Sol de México*, Distrito Federal)
Roberto Marcos García (*Testimonio y Alarma*, Puerto de Veracruz)
Adolfo Sánchez Guzmán (*orizabaenvivo.com*).

²⁶⁹ Reporteros sin frontera (2005:8ff).

²⁷⁰ Cfr. http://es.wikipedia.org/wiki/Elena_Poniatowska/ (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

México tiene “ese compromiso que la involucra de modo tal que se van enamorando de la causa más que los varones” como apunta Enrique Galíndez²⁷¹.

La segunda imagen arquetípica de la mujer periodista en México es la que trabaja secciones consideradas más “femeninas” como la sección cultural o la social²⁷², también conocido como la “nota rosa”. Esto en publicaciones de moda o de arte y espectáculos. Marcela Turati²⁷³ anota acerca de este periodismo que

generalmente son mujeres a quienes se les asignan esas tareas, pensando que tienen buen corazón o la sensibilidad de acercarse a un niño en llanto.

Podemos hablar entonces de dos imágenes arquetípicas de la mujer periodista en México. Por un lado, aquella mujer que incursiona con pasión y fuerza de voluntad en el espacio de la “nota roja” de los medios de comunicación de masas, un lugar dominado por los hombres. Las periodistas de la “nota roja” se atreven a trabajar temas conflictivos como el narcotráfico, la pornografía infantil o los diversos temas del crimen organizado. Se enfrentan a abusos por parte de la autoridad o incluso son asesinadas como en el caso de Guadalupe García Escamilla²⁷⁴. Y, por otro lado, el arquetipo de la mujer periodista que se dedica a la sección de “sociales”, la “nota rosa” o lo que el periodismo americano conoce como temas y eventos de “human interest”²⁷⁵.

²⁷¹ Enrique Galíndez, “Un foro para analizar el rol de la mujer periodista”, versión electrónica en:

www.lagaceta.com.ar/vernotae.asp?id_nota=225871/ (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁷² Cfr. García de León (2002).

²⁷³ “Apuntes para un periodismo social”, *Reforma*, 17 de abril 2007, versión electrónica en: <http://elitulopuedeesperar.blogspot.com/2007/04/marcela-cuyo-paso-se-puede-rastrear-lo.html/> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁷⁴ Otro de los casos recientes es el de la periodista Lydia Cacho que fue arrestada por autoridades corruptas al descubrir una red de pederastas que operaba en Cancún. Cfr. Cacho (2005).

²⁷⁵ En Wikipedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Human_interest/ encontramos la siguiente definición: “a *human interest* story is a news story that discusses a person or persons in an interactive and or emotional way. It presents people and their problems, concerns, or achievements in a way that brings about interest or sympathy in the reader or viewer. Human interest stories may be *the story behind the story* about an event, organization or otherwise faceless historical happening”.

5.1.2.2 Erika: La periodista de sociales o el mito de la reportera del crimen

Escribiré un libro
sobre el caso criminal más importante
de la historia de México.
Patrick Bard
La Frontera

Erika pertenece a la categoría de la mujer periodista que cubre la noticia de sociales. Ella se dedica al periodismo de temas y eventos más “femeninos” como la cultura, el arte o lo social. Erika vive en un departamento moderno que lo atiende su “nana”. Y mientras Erika se aburre con sus notas y se mantiene en espera de obtener un trabajo de corresponsal cultural en Nueva York sueña con tener otro reto profesional porque siente que lo que hace no es “periodismo verdadero” como lo manifiesta en el siguiente diálogo con su nana, Alma:

Alma: ¿No podemos trabajar?
Erika: **Estoy bloqueada.**
Alma: Bueno, ¿sobre qué quieres escribir?
Erika: Ahí está el punto. No se me ocurre nada.
Y además para que escribo de algo, si **ni siquiera tengo una chamba segura.** No tiene sentido.
Alma: Lo que pasa es que no estamos así como muy inspiradas.
Erika: ¡Ándale! O también lo que podría pasar es que **me debería dedicarme a otra cosa y yo de periodista no tengo nada.**
(TID/ Cap. 1, E5, 05:42 – 10:40)

Muchos de los rasgos narrativizados de Erika nos refieren a una típica periodista de sociales *chilanga*²⁷⁶. Erika instancia la joven acomodada con estudios de comunicación social para cubrir noticieramente el mundo del arte y la cultura. Ella es muy educada pero también muy ingenua y se mueve, más que nada, en el ámbito del Distrito Federal. Esto lo apoyan los rasgos arquetípicos desde su manera de vestir (ropa casual, pero muy moderna, accesorios caros), su manera de articularse (“¿qué onda?”, “¡hijole!”), sus ideas sobre el mundo (“tiene que haber justicia”, “hay que hacer algo”) hasta su relación con su novio (“estamos comprometidos”). Todo apunta a un arquetipo de mujer que podría vivir en la colonia Condesa de la capital de México²⁷⁷ con gente joven, bohemia y dedicada mayoritariamente a trabajos creativos en el sector de la comunicación o el diseño.

²⁷⁶ El término de *chilanga* se refiere, de acuerdo a la RAE, a una “perteneciente o relativo a la ciudad del Distrito Federal, en México.”, cfr. www.rae.es.

²⁷⁷ Cfr. página Web de la colonia Condesa en: www.coloniacondesa.com.mx (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Este tipo de personas es frecuentemente rechazada por la gente de provincia en México porque los consideran arrogantes y *sabelotodos* que creen que todo debe funcionar en analogía a las costumbres de la capital. Bruno, el policía, hace referencia a ello cuando usa de manera despectiva el término de “chilanga”, despreciando con ello a los capitalinos que creen que todo funciona como en el D.F.:

Bruno: A usted ya la conozco. **Usted es chilanga** ¿verdad? ¿Y **escribe para sociales?**... o algo así ¿no?
(TID/ Cap. 4, E2, 1:09:59 – 1:13:00)

En un principio a Bruno le hace gracia esta reportera “chilanga” que quiere hacer investigaciones sobre las mujeres desaparecidas (“güerita”, “¡ay que mujer tan hombre!”), pero conforme Erika va asumiendo su rol de periodista seria, ésta le empieza a estorbar y la amenaza:

Bruno: **Vamos a dejarnos de tarugadas. Tú eres de la capital y escribes para la nota rosa. Aquí no puedes pisar calle.** Salte de todo eso. Por tu bien te lo digo.
(TID/ Cap. 4, E6, 1:21:09 – 1:25:12)

Al inicio de la narración de *TID*, Erika instancia el arquetipo de la periodista femenina de la “nota rosa” proveniente de la capital mexicana, pero con un rasgo dinámico de que está frustrada con esta situación. Erika tiene ambiciones y sueña con ser una periodista de verdad con una “chamba” importante o en un lugar importante como Nueva York.

Las circunstancias de la desaparición de la hija de su nana y el descubrimiento de lo que sucede en Ciudad Juárez le ofrece una oportunidad de realizar un trabajo más trascendente que lo que ha estado realizando hasta la fecha. Ella busca un papel de periodista que implica acciones tipificadas de “investigar”, “descubrir” y “denunciar”. Erika, por supuesto, no domina el periodismo de investigación. No sabe cómo trabajar un tema tan complejo. No es detective y no tiene roce ninguno con el mundo del crimen o la “nota roja”. Ella, aunque firme en su propósito, duda que pueda hacerlo y así se lo manifiesta a su nana:

Erika: Te lo juro. La vamos a encontrar. Y **yo te voy a ayudar a encontrarla, nana.**
Alma: ¿Qué me quieres decir? ¿Te vas a quedar?
Si, ¿y qué vamos a hacer con tu trabajo?
Erika: No pasa nada con mi trabajo. **Ahora esto es mi prioridad.**
[...]

Erika: Vamos a luchar juntas, vas a ver. Te lo juro. **No sé ni como le voy a hacer ni por dónde voy a empezar, pero te prometo que la encontraremos.**

(TID/Cap. 2, E6, 32:18 – 34:12)

Siente el compromiso con la mujer que la crió como una madre (“nana”) y al mismo tiempo está consciente de que no sabe cómo (“no sé ni como le voy a hacer”), pero está firme en su decisión (“esto es ahora mi prioridad”).

El novio de Erika, David, también desconfía de la capacidad de Erika de poder llevar a cabo una averiguación periodística completa en un tema tan complejo y tan peligroso:

David con su amigo Beto

David: **¿Qué puede hacer una periodista de la sección cultural que nunca ha pisado una delegación?**

(TID/Cap.2, E7, 34:13 – 35:34)

Pero frente a la adversidad, Alma le recuerda a Erika que su obligación con la sociedad es ejercer su profesión de periodista y averiguar lo que está sucediendo:

Alma: Erika, **si en verdad eres periodista**, todo lo que está pasando aquí te tiene que interesar.

(TID/ Cap. 2, E3, 28:16 – 31:24)

De esta manera, la inexperta e ingenua Erika con su acervo de conocimiento en el periodismo de “human interest” se vuelve una *alter ego* afectiva del receptor que busca saber lo qué sucede en Ciudad Juárez. Porque el receptor tampoco tiene conocimientos ni modos para enfrentar los hechos. El papel de Erika a lo largo de la narrativización es dar un espacio a las emociones más que investigar las causas de fondo de los asesinatos. A través de Erika vivimos los hechos y testimoniamos los abusos por parte de la autoridad, la explotación de las mujeres en las maquilas, la miseria y la impunidad generalizada en Ciudad Juárez. Esto no necesariamente esclarece el porque de los asesinatos, pero sí los denuncia. El marco del EVENTO MEDIÁTICO le da prominencia a los sentimientos sobre los datos duros y construye a Erika como un vínculo emocional. Por eso Erika está constantemente afligida, asustada o llorando.

En la visualización la tenemos frecuentemente como “incrédula”, “asqueada”, “en *shock*” o de alguna otra manera extrañada y afligida sobre el entorno y los hechos a los que se enfrenta. Esto se hace más patente en las tomas en las que aparece al lado de los padres

de familia de las víctimas. Ella se convierte en una mujer adolorida más del grupo y nunca muestra los rasgos de una periodista “dura” que mantiene su debida distancia emocional:

Serie de fotos 16: reacciones de Erika



Erika viendo por primera vez a Bruno



Erika viendo fotos de muertas en la ONG



Erika llorando de rabia porque nadie le ayuda



Erika (de blanco) con los padres de familia

Sus “investigaciones” resultan, por lo tanto, algo improvisadas e inconsistentes y siempre están marcadas por su fuerte involucramiento emocional en los casos. Es una periodista de sociales más que una fría mente investigadora. Pero cada ser humano elige sus “causas”, y Erika eligió la suya; su tema son esas mujeres con las que se identifica y a las que quiere ayudar. Le confiere una calidad de mártir que se sacrifica a favor de la

sociedad. Erika oscila entre sus ambiciones y sueños (“quiero hacer este reportaje”) y sus miedos de no lograr nada:

- Erika: Ay, nana, **no quiero que esto me rebase.**
(TID/ Cap. 4, E6, 1:18:27 – 1:21:07)
- Erika: **No digas más, por favor.**
- Katie: Si quieres ayudarnos **necesitas conocer los detalles**, por dolorosos y aberrantes que sean.
(TID/Cap. 7, E4, 49:50 – 53:28)

Erika nunca pierde su involucramiento personal. Pero no se convierte en una verdadera periodista investigadora hasta que llega su novio, David, un fotoreportero, a Ciudad Juárez. El apoyo masculino y la experiencia profesional de David hacen las investigaciones de Erika más sistemáticas y llevan a líneas de investigación concretas.

Con el apoyo de David, Erika llega a averiguar detalles importantes de los crímenes. Se vuelve más afirmada en su papel de periodista y se enfrenta cada vez más a su antagonista, el policía Bruno. Erika se transforma a una periodista de la “nota roja” que amenaza con denunciar los hechos (“voy a escribir sobre esto”, “esto se va a saber”). Pero la transformación es ficticia, sigue siendo una mujer demasiado involucrada sentimentalmente. Erika es una víctima del mito de *la reportera del crimen*²⁷⁸, en el que la periodista tiene el poder de resolver el crimen con astucia y dedicación.

Erika en su sueño de poder escribir sobre el caso criminal más importante de la historia de su país la hace la agonista de *TID*. La periodista *cum* detective se enfrenta a un antagonista fuerte y machista, el policía Bruno. Un esquema de OPOSICIÓN tipificado en muchas narraciones sobre los asesinatos en Ciudad Juárez que podemos verificar en toda una gama de novelas y docu-ficciones. Siempre tenemos a un periodista en el centro de la narración que investiga los hechos y se enfrenta a una autoridad dura y corrupta²⁷⁹. Pero todas las narraciones tienen a un hombre-periodista en el centro, en una relación contraparte con la realidad en la frontera Norte. Ninguna de ellas tiene a una mujer periodista cómo en *TID*.

²⁷⁸ Cfr. la serie televisiva “Murder, She wrote” (*La reportera del crimen*), en: http://en.wikipedia.org/wiki/Murder,_She_Wrote/ (fecha del última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁷⁹ Cfr. por ejemplo Bard (2002), González Rodríguez (2002), Lloret de Mola (2005), Rohry (1999), Ronquillo (2004), Slauquet (2006), Washington (2005).

Erika no se da cuenta de que su transformación la convierte también en un serio peligro para las autoridades coludidas con el crimen. Mientras Erika siente que se está fortaleciendo como periodista cumpliendo con su sueño de escribir un reportaje importante, otras fuerzas la transforman en una víctima. Erika empieza a recibir amenazas verbales:

Erika: ¿Qué es eso?
(*avientan una piedra envuelta en una hoja de papel por la ventana*)
“Lárgate chilanga o te va a pesar”.
(TID/Cap. 6, E10, 40:01 – 42:22)

Las amenazas verbales se convierten en amenazas físicas. Poco después es víctima de un atentado de advertencia y finalmente ejecutan a su novio David con lo cual se afirma sus rol de mártir dentro de la narración.

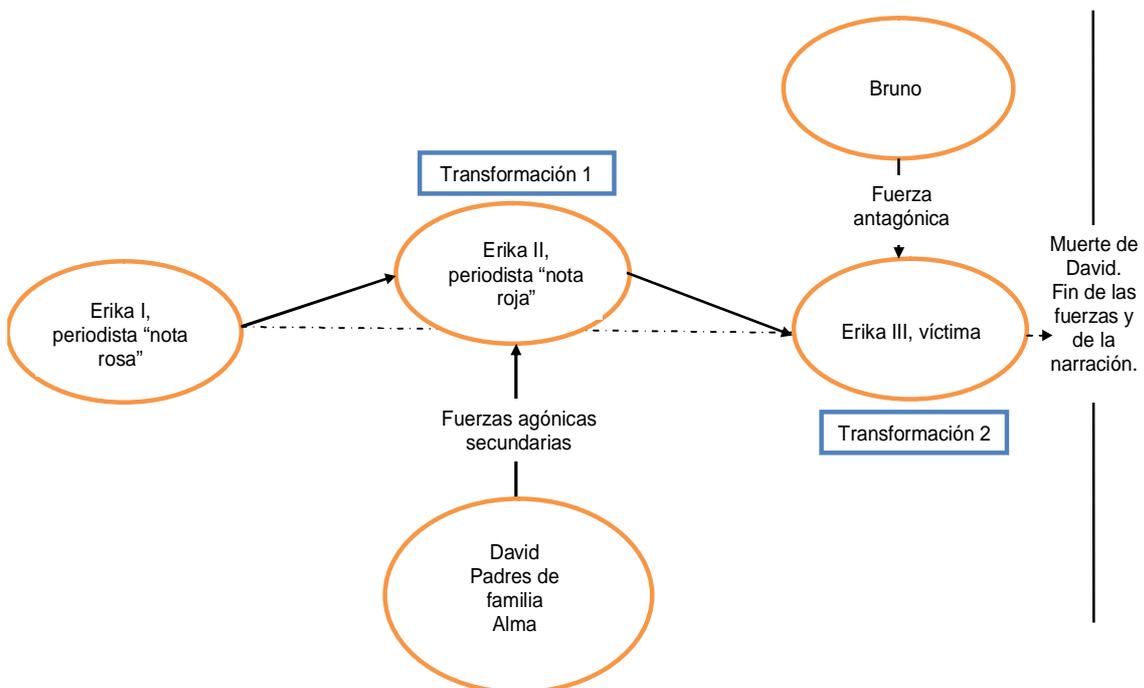
En esta descripción inicial podemos ver como la figura de Erika resulta mucho más compleja que las otras figuras tipo mujeres VÍCTIMA culpables en *TID*. Mientras todas las víctimas son instanciaciones tipo del mismo arquetipo y las mujeres CÓMPLICE no presentan transformaciones narrativas, Erika resulta ser más compleja con al menos dos transformaciones clave en su espacio de actuación. Esto también implica que no solamente puede ser representada mediante un único *blend* de rasgos dinámicos en relación a rasgos arquetípicos y rasgos del evento. Hay al menos tres *blends* de Erika: la periodista de la nota rosa, la periodista de la nota roja y la víctima. También hay que analizar una dinámica de fuerzas específica que sirve de motor para estas transformaciones. Erika inicia como una instanciación del tipo de la mujer periodista de la “nota rosa” y conforme avanza la narración cambia a ser una instanciación tipo del arquetipo de la mujer periodista de la “nota roja”²⁸⁰. La fuerza de esta primera transformación se encuentra en David, en los padres de familia y Alma que presionan a Erika de ejercer su oficio de periodista. Pero conforme se transforma Erika en esta periodista investigativa se enfrenta más y más a su antagonista, Bruno, que frena la dinámica de fuerzas. Él es la fuerza opositora que convierte a Erika en una MUJER-

²⁸⁰ El fenómeno de las transformaciones del héroe en una narración se ha estudiado ampliamente en el formalismo ruso y se conoce como el “el reconocimiento del héroe”. Cfr. Todorov 1968 y Fernández, A. 2005: 174.

VÍCTIMA con calidad de mártir y quién, en paralelismo a las otras mujeres en *TID*, que es castigada por defender un sueño: la verdad.

Vamos a discutir las diferentes transformaciones del espacio narrativizado de Erika a lo largo de *TID*. Para ello veamos primero una esquematización de ciertas fuerzas que inciden sobre este espacio para provocar las transformaciones. El espacio de actuación de David, los padres de familia y Alma presionan sobre el espacio de Erika obteniendo una dinamización de los rasgos arquetípicos de Erika. Esto provoca un cambio conceptual del espacio de Erika instanciando rasgos arquetípicos de la periodista-detective:

Gráfico 21: esquema de la dinámica de fuerzas, transformaciones de ERIKA



Vemos en este esquema el desplazamiento espaciotemporal de la figura de Erika (líneas intermitentes) a lo largo de la narración hasta su fin. Inicia como "Erika I, periodista de la "nota rosa". Las fuerzas agónicas secundarias de David, los padres de familia y Alma

“empujan” con su presión a Erika, ubicándola en una nueva posición o locación superior²⁸¹ de Erika II. Tenemos en consecuencia a una agonista fuerte y decidida (alzada). Conceptualmente corresponde a la transformación (1) de la periodista de la “nota rosa” a la periodista de la “nota roja” y en la cual se parece cumplir su sueño de convertirse en una periodista con causa. Esta transformación se da en la superficie narrativa hasta el capítulo 7:

Erika con Katie

- Erika: Dime una cosa, **¿la mayoría de las mujeres han sido asesinadas por estos asesinos de los videos?**
- Katie: No, los video *snuff* son solo una de las líneas de investigación que se manejaron en un principio.
- Erika: **¿Por qué me dices “se manejaron”? ¿Qué no se encontró nada?**
 [...] *(le enseña expediente)*
¿Y qué no siguen investigando?
 (TID/ Cap. 7, E4, 49:50 – 53:28)

Erika con Bruno

- Erika: **¿Y qué ha pasado con Valerio? ¿Cuándo lo van a dejar libre?**
- Bruno: Todo ha pasado como te lo dije. Puedes leer su declaración.
- Erika: **Exijo que esta declaración sea tomada frente a un visitador de derechos humanos.**
 (TID/ Cap. 7, E7, 1:00:30 – 1:06:20)

Erika con David

- David: Aunque me tenga que quedar aquí toda la vida, **no me voy hasta que se descubra quienes son estos animales.**
- Erika: **Yo no voy a estar en paz hasta que se haga algo** en contra de estos asesinos.
 (TID/Cap. 9, E7, 10:14 – 15:08)

Erika con Alma

- Alma: Erika te suplico, tienes que irte.
- Erika: Qué fácil, no. Yo vine, ya vi el horror y *bye*, tengo muchas cosas que hacer. **No puedo, nana.**
 (TID/Cap. 10, E4, 27:40 – 29:23)

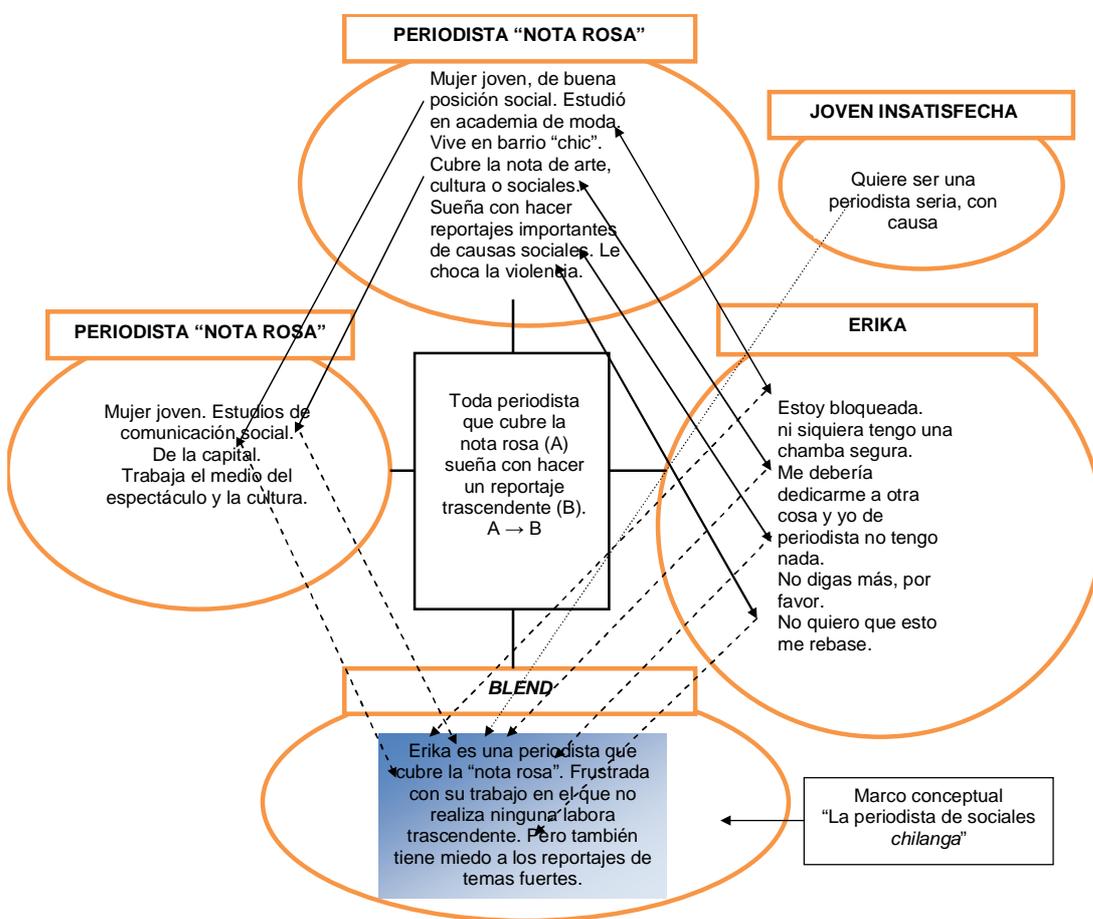
Con estos nuevos rasgos, Erika no solamente está afirmada y fuerte. La fuerza antagónica de Bruno la necesita frenar, lo cual se representa en el esquema con una presión ejercida por Bruno que ubica Erika III en una nueva locación más abajo. Esto corresponde conceptualmente a una Erika convertida en víctima (transformación 2) cuyos sueños se ven destrozados. Erika pierde su fuerza agónica y la narración cesa. Al morir

²⁸¹ Cfr. la discusión de Lakoff sobre la locación de “arriba” y “abajo” y los valores positivos y negativos que tienen respectivamente, Lakoff 1987.

David muere también el cordón narrativo de la agonista Erika. Aunque la figura es desplazada y cesa la narración, queda ella como una mártir de los eventos.

Representamos el espacio genérico de Erika como agonista de la narración de *TID* con una secuencia de tres *blends*: Erika pasa de una instanciación del arquetipo de mujer periodista chilanga a periodista investigativa y finalmente a víctima con tintes de mártir más allá del mundo de la narración:

Gráfico 22: *blend ERIKA I, la periodista de la "nota rosa" (al inicio de la narración TID)*



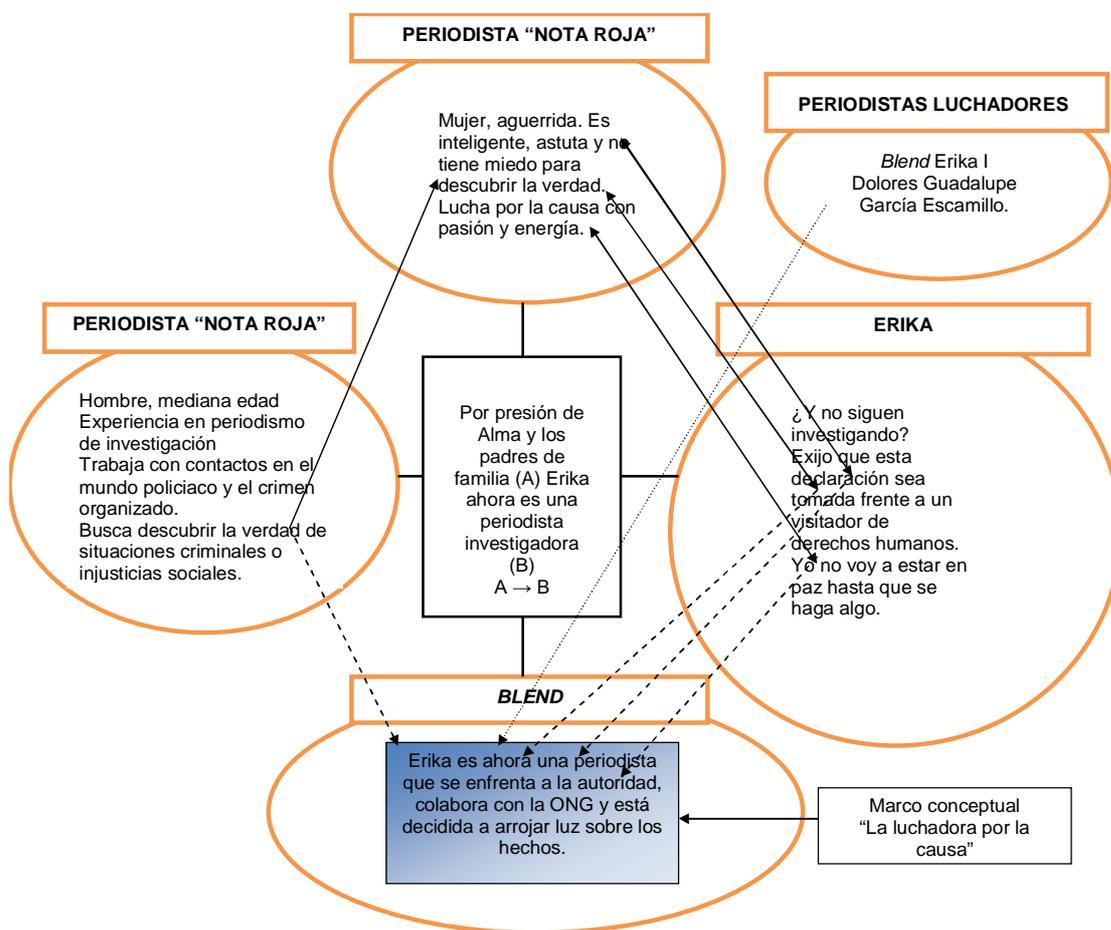
Aquí tenemos el *blend* de Erika al iniciar la narración de *TID*. Instancia el arquetipo de la periodista de "nota rosa", una típica joven *chilanga* que se encuentra algo frustrada con su trabajo de escribir notas de cultura ("estoy bloqueada"). Duda de que realmente esté haciendo un trabajo relevante de "periodismos duro" ("y yo de periodista no tengo nada").

En sus primeros contactos con el mundo de Ciudad Juárez reacciona de manera desconcertada y aunque le gustaría hacer un reportaje relevante tiene miedo a las consecuencias (“no quiero que esto me rebase”, “no digas más, por favor”).

El medio construye un motivo psicológico que dinamiza las transformaciones de la agonista Erika. En esta construcción mediática Erika I tiene un sueño irreal al igual que las mujeres VÍCTIMA en Ciudad Juárez. No quiere seguir siendo la periodista que no tiene nada que decir. Quiere hacer reportajes relevantes. *TID* introduce a Erika como la chica bien, capitalina y dedicada a las notas del mundo cultural, pero con el sueño de hacer un reportaje con causa social. Esta construcción de Erika I persiste a lo largo de toda la narrativización, las transformaciones que sufre nunca eliminan del todo a la Erika inicial, lo que permite anticipar un final no feliz para ella. Es otra de las mujeres víctima de su sueño y que encuentra una pesadilla en la realidad.

De acuerdo a las transformaciones elaboramos dos *blends* más que corresponden a los espacios de la actuación tipo de *Erika II y III* :

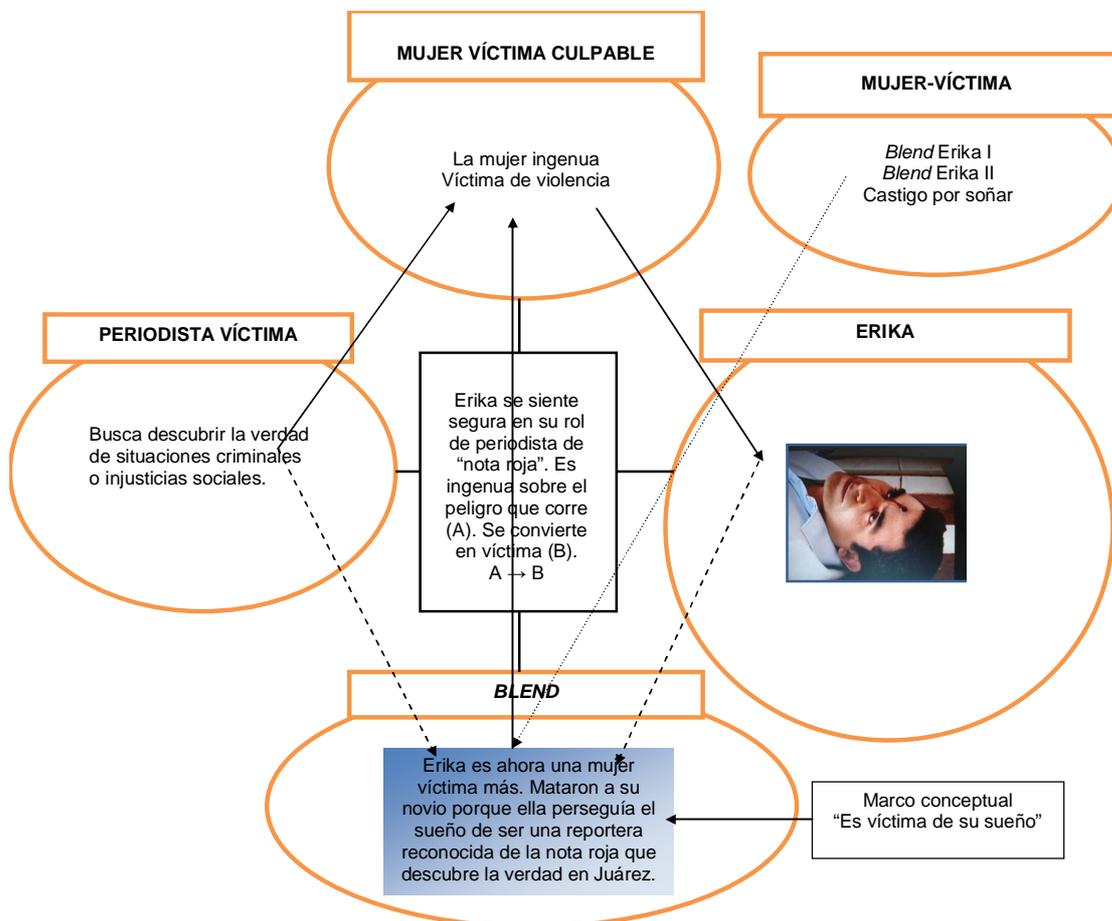
Gráfico 23: *blend* de ERIKA II, la periodista de la “nota roja” (a mediados de la narración)



Erika se muestra desafiante y sin miedo en esta segunda parte de la narrativización. Empieza a sistematizar la información y a buscar otras fuentes y líneas de investigación. Esto la relaciona, por primera vez, a una contraparte de las víctimas periodistas en la frontera. Aunque estos en su vasta mayoría son hombres también hay una mujer periodista que murió por investigar los crímenes de la delincuencia organizada y la corrupción. El medio aporta al espacio narrativizado los rasgos de esta mujer: Guadalupe García Escamillo. Erika empieza a recibir amenazas (“lárgate chilanga”) y tiene policías que la persiguen. Se transforma en periodista-detective. El medio retiene en esta transformación la construcción inicial de Erika I como una mujer sensible que compadece a las víctimas, se involucra en sus casos y se siente atormentada por lo que descubre. Así, los dos primeros *blends* (Erika I y II) coexisten en la narración, hay un punto de

traslape largo que se resuelve hacia el final de la narración cuando se agrega la instanciación tipo de Erika III como víctima. No se “pierde” una Erika a favor de la otra.

Gráfico 24: *blend* de ERIKA III, la víctima (final de la narración)



Este *blend* de Erika como una víctima de sus sueños (el de hacer un reportaje importante) permite también otra lectura culturalmente muy codificada y en la que el medio de comunicación toma un rol activo.

En el caso de la narrativización de Erika (I, II, III) a lo largo de *TID* no solamente se actualiza el mito de la MUJER-VÍCTIMA culpable, sino también se le confieren a Erika rasgos mediáticos de una MÁRTIR. Su nana Alma le dice al final de *TID*:

Alma: Ni con toda mi vida podría pagarte lo que has hecho por mí.

Y Erika responde:

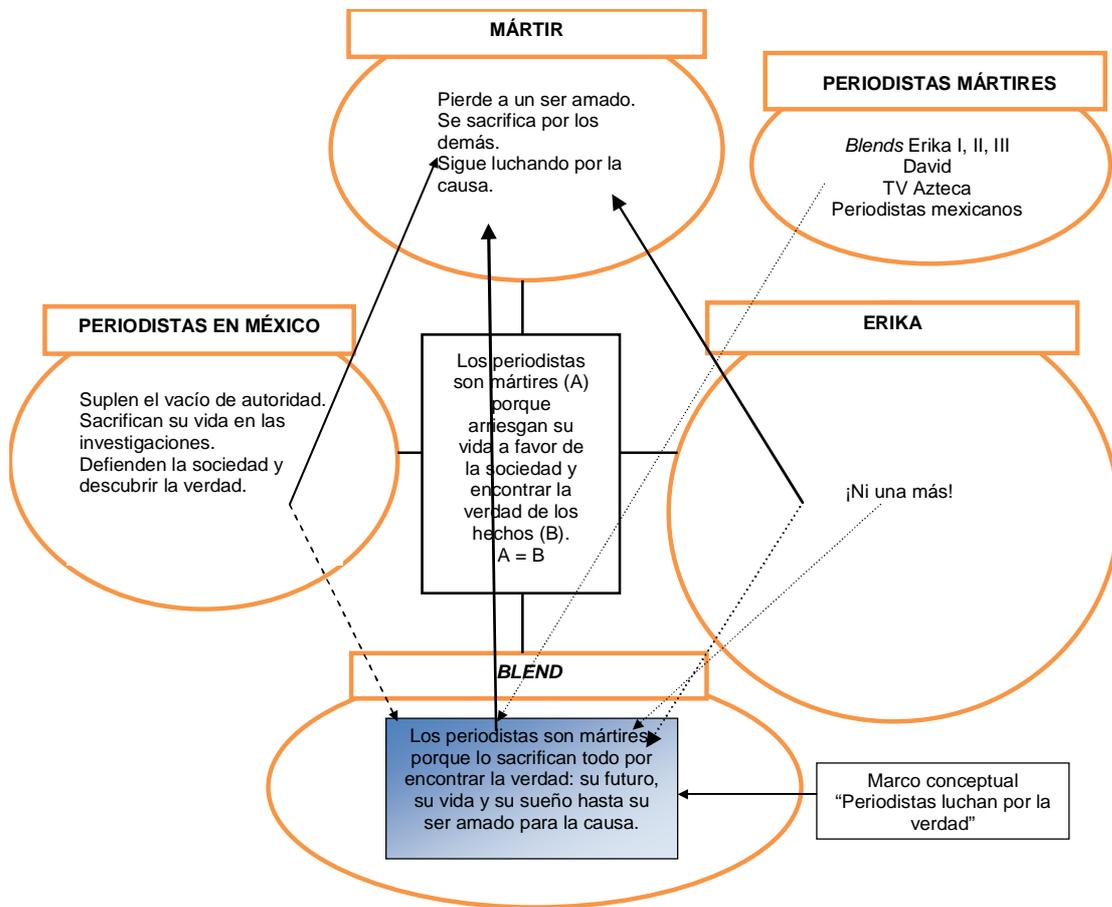
Erika: No solamente lo hago por ti o Rosa María. Es por todas.
Alguien tiene que hacer algo.

TID, Cap.10 E4, 27:40 – 29:23

Erika siempre se sacrifica por todos, por la sociedad: su nana, Alma, Blanca, los padres de familia o la organización no-gubernamental. Incluso se sacrifica ella misma cuándo rechaza el trabajo lucrativo en Nueva York para quedarse en Ciudad Juárez. Erika es más que una mujer-víctima, ella actualiza el arquetipo de una mujer-mártir que, no obstante de perder su amor, sigue en la lucha por la causa. Al final de *TID*, después de la muerte de David, la vemos en una demostración gritando “ni una más”, lo cual sugiere que Erika seguirá peleando por la verdad, más allá de la narración.

Aquí el medio, TV Azteca, se sitúa mediante la figura de Erika, en el centro de una construcción en la que los periodistas son mártires de la lucha por la verdad. La narrativización del feminicidio en Ciudad Juárez en *TID* es una muestra de ese riesgo que toman los medios y los periodistas por delatar la verdad de los hechos. Estos rasgos mediáticos adicionales nos permiten la construcción de cuarto *blend* para Erika con las siguientes características:

Gráfico 25: *blend ERIKA (mártir)*



5.1.3 Las MUJERES-VÍCTIMA en TID

Todos los espacios de VÍCTIMA en TID se caracterizan por pocas acciones tipo. Así tenemos las acciones de “trabajar” y “discutir” para Rosa María, “jugar” y “escaparse” para la niña inocente Flor, “coquetear” y “arreglarse” para la adolescente Esperanza, “trabajar” y “preocuparse” para la madre soltera Lucero y “trabajar” y “hacer corajes” para Mireya. Erika “investiga”, “hace corajes” o “está indignada”. Esto define los rasgos arquetípicos de las mujeres: así, una madre soltera siempre trabaja y se preocupa por los niños, el dinero, la casa y un sinfín de cosas más, o una niña de trece años “juega” y “es desobediente”.

La narrativización de estas acciones y de estos espacios genéricos de actor o de actuación une a las diferentes mujeres en una categoría que en voz narrativa podemos describirlas como “Mujeres del Boulevard de los Sueños Rotos”²⁸². Todas tienen sueños para su vida que quieren realizar en el espacio de Ciudad Juárez: sea porque quieren cruzar la frontera, sea porque les hace ilusión trabajar para poder tener una fiesta de quince años, sea porque quieren ganar dinero, casarse con un hombre “gringo” rico o demostrarle a los demás que si valen. O, como en el caso de Erika, hacer el reportaje de su vida. Todas quieren lograr una especie de “sueño americano” en la ciudad fronteriza que está tan cerca de los Estados Unidos. Ciudad Juárez promete oportunidades de salir de la miseria y de un destino como mujeres explotadas. Pero ninguna de ellas logra ese

²⁸² Canción de 1934 de Al Dubin (letra) y Harry Warren (música): "I walk along the street of sorrow/The Boulevard of Broken Dreams/Where gigolo and gigolette/Can take a kiss without regret/So they forget their broken dreams", cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/Boulevard_of_Broken_Dreams. Desde la versión original se ha retomado este tópico en múltiples canciones, libros y películas y pinturas, siempre refiriéndose a individuos que no lograron sus sueños, .y que, frecuentemente, mueren a destiempo por causas violentas. El “boulevard de los sueños rotos” es sobre todo un tópico americano como antítesis al “sueño americano” que todos pueden lograr. Aquí reproducimos un ejemplo de una canción del cantautor Joaquín Sabina que retoma este tópico cuando habla sobre la realidad en México:

[...]

Por el boulevard de los sueños rotos
pasan de largo los terremotos
y hay un tequila por cada duda.
Cuando Agustín se sienta al piano
Diego Rivera, lápiz en mano,
dibuja a Frida Kahlo desnuda.

[...]

Por el boulevard de los sueños rotos
moja una lágrima antiguas fotos
y una canción se burla del miedo.
Las amarguras no son amargas
cuando las canta Chabela Vargas
y las escribe un tal José Alfredo.

Joaquín Sabina (1994), *Por el boulevard de los sueños rotos*, en el álbum: Esta boca es mía. BMG, Ariola.

sueño, uno porque no existe esta realidad en Ciudad Juárez, lo cual valida el mito en la frase atribuida a Porfirio Díaz de “pobre México, tan cerca de los Estados Unidos y tan lejos de Dios”, y otra por las características mismas de la narrativización de las mujeres con rasgos dinámicos de “ingenuas”, “desesperadas”, “inocentes”, “ignorantes” o “modernas”.

Se construye el marco de MUJER como una víctima que es culpable de su destino. Las mujeres sufren las consecuencias de su actuar y de un lugar que es la antítesis del “sueño americano”:

[t]here has been also the *American dream*. That dream of a land in which life should be better and richer and fuller for every man, with opportunity for each according to his ability or achievement. It is not a dream of motor cars and high wages merely, but a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position.²⁸³

Charal le expresa a Blanca esta idea de la dicotomía del “American Dream” versus la realidad del “Boulevard de los Sueños Rotos” claramente. Aquí en Ciudad Juárez los débiles no tienen derechos y el dinero manda:

Charal: O son los 1.500 ahora, o te despides de tu *American Dream*, mi'ja.

(TID/ Cap. 6, E1, 24:14 – 27:20)

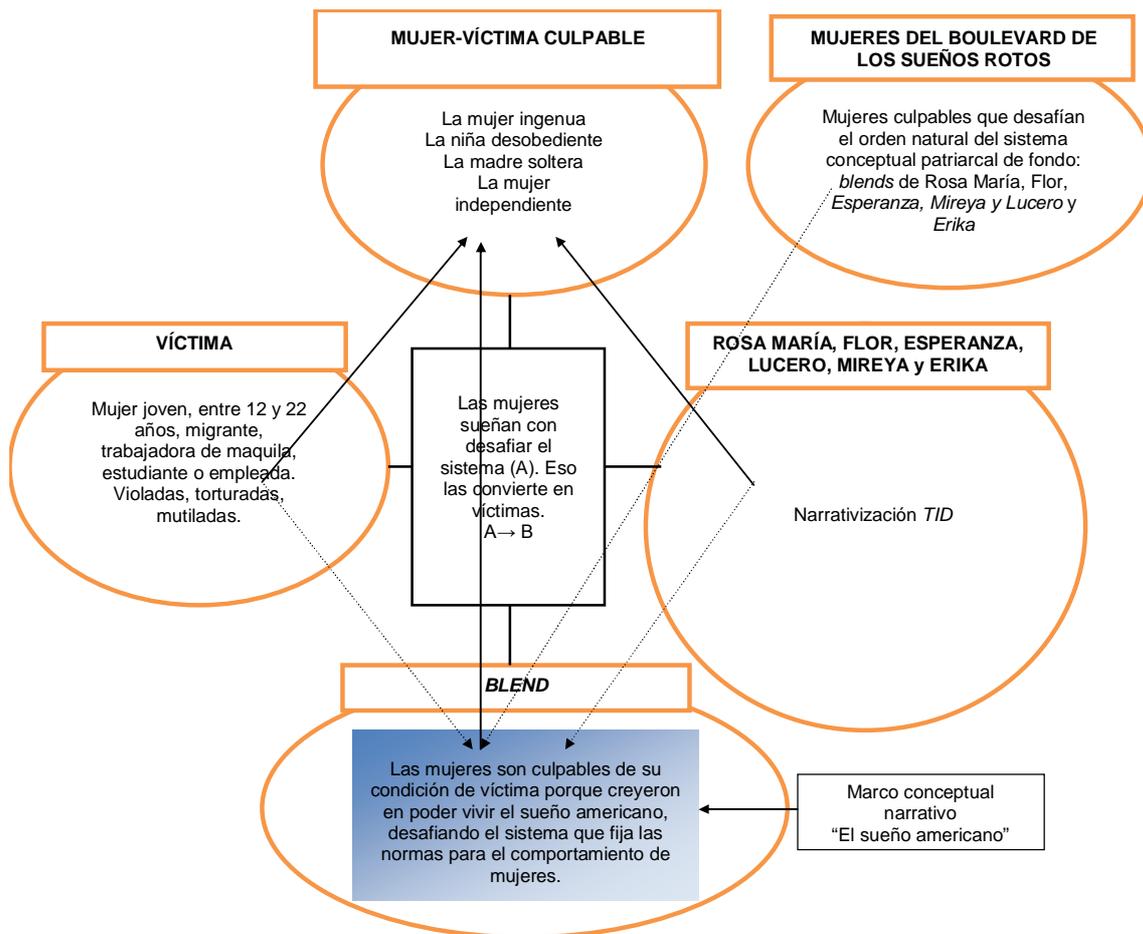
No hay un sueño americano para las mujeres en Ciudad Juárez. Esta ciudad no es los Estados Unidos dónde existe la posibilidad de que cada individuo desarrolle plenamente sus facultades. Es una pesadilla, un lugar lleno de crimen, de droga y donde lo único que cuenta es tener poder y dinero. Además es un lugar de peligros para todos aquellos que caen en la trampa de que pueden cambiar algo o lograr aquí lo que no pudieron hacer en otros lugares, como en el caso de Erika.

Todo ello nos regresa al nuestro postulado inicial de que se culpa a la víctima de las acciones infligidas sobre ella. La víctima arquetípica se cree el sueño americano en un lugar mexicano, y esta ingenuidad la hace culpable de lo que le sucede. Esto es una clara muestra de cómo, en la narrativa y su mediatización, los rasgos dinámicos tienden a actualizar los rasgos arquetípicos de un modelo social existente.

²⁸³ James Truslow Adams (1931/2001), *The Epic of America*, New York: Simon Publications, p.214-215.

Podemos representar el significado emergente en un *blend* macro que incluye a todos los *blends* de mujeres víctima en *TID* y las hace pertenecientes a un significado emergente de la estructura conceptual de segundo orden de las “mujeres del boulevard de los sueños rotos”. Esto cómo una construcción antítesis del “sueño americano” con el que todas las mujeres iniciaron su vida en Ciudad Juárez:

Gráfico 26: megablend MUJER-VÍCTIMA



La categoría de MUJER-VÍCTIMA en *TID* es arquetípica para un sistema misógino porque se le da prominencia y selección en los rasgos a una condición arquetípica de la mujer débil y culpable: inocente, ingenua, ignorante, rebelde o desesperada. Y si bien esto corresponde con algunos rasgos de las víctimas del evento real, deja afuera todas aquellas mujeres abusadas y matadas por ninguna razón en especial, ni porque hayan

tenido algún sueño particular. La vasta mayoría de mujeres “normales” mueren a mano de sus parejas, novios, esposos o hermanos en un entorno de descomposición del sistema social. La narrativización de las mujeres en *TID* muestra una versión simplificada y generalizada del perfil de VÍCTIMA mediante la acumulación de rasgos muy específicos que llevan a un significado emergente de que las mujeres son victimizadas porque de alguna manera sucumbieron a un sueño irreal. Si hubieran sido más cautelosas, más realistas o más educadas no hubieran tenido un destino de víctima.

Aquí se encuentra la estructura adicional del medio de comunicación en la conceptualización porque actualiza un viejo mito, una narración constitutiva de que “quién desafía el sistema será castigado”. Las mujeres son responsables de los crímenes en un doble sentido: por un lado son víctimas porque no saben de los peligros y, por el otro lado, son víctimas porque buscan persiguen un sueño irrealizable. La narración se centra en las víctimas no en los asesinos como actor de los asesinatos ni en el actor de violencia de género²⁸⁴. En *TID*, Katie, la directora de la ONG formula así el resultado de este *blend* dónde las mujeres pierden sus sueños:

Katie: Cadáveres es todo lo que queda de los sueños de estas mujeres.

(*TID*, Cap. 10, E5, 29:24 – 36:18)

En este sentido podemos hablar de una estereotipización de los rasgos arquetípicos de las mujeres víctima en *TID*. Falta una dimensión psicológica compleja, reflejada en múltiples acciones dinámicas y no solamente tipificadas, así como una narrativización que se sale de un marco discursivo tipo de CONTAR-EXPERIMENTAR-TESTIMONIAR hacia una marco de REFLEXIONAR. Se actualizan únicamente los marcos conceptuales existentes.

²⁸⁴ Esto se hará más claro todavía en el apartado que analiza a los HOMBRES OSCUROS. Debido a la falta de rasgos de identidad de éstos se intensifica la impresión de que las mujeres se convierten en víctimas por su culpa. De esta manera también las separa de todas aquellas mujeres que no viven en estas condiciones, son “aparentemente” diferentes y, sin embargo, sufren abusos similares en sus vidas cotidianas.

5.1.4. El arquetipo de la mujer cómplice

Ya hablamos en la introducción a este capítulo de la mujer víctima en su vertiente de cómplice. Para evitar convertirse en la víctima de un sistema machista-misógino, la mujer-cómplice prefiere colaborar con el sistema desempeñando diferentes roles sociales: la madre, la esposa, la novia o la amiga. Hay una gran tradición en la narrativa mexicana²⁸⁵ de retratar a las mujeres sumisas, llenas de auto sacrificio y humildad, encerradas en una esfera doméstica haciéndose cómplices de sus verdugos masculinos. Esto genera códigos culturales de comportamiento de abnegación, de servidumbre y de virginidad que se traducen a imágenes de la madre con una capacidad inagotable de sacrificio; a imágenes de la esposa, sólida y leal; o a imágenes de la novia casta. La renuncia femenina a favor de lo masculino, convirtiéndose en una cómplice de las acciones del hombre tiene su origen en la *Malinche*²⁸⁶, la amante del conquistador Hernán Cortés y una figura crucial en la conquista de México. Ella es la mujer que traicionó a su patria. En la construcción sociocultural todas las mujeres son *Malinches* en potencia, traidoras e infieles en esencia. Por lo tanto, en la acepción de muchos, son merecedoras de todo insulto y maltrato. La única salida de este destino es la abnegación siguiendo el ejemplo de la “madre de la nación”, la virgen de Guadalupe²⁸⁷ y llevar una vida llena de sacrificios por los demás, desviviéndose por los hijos y la familia.

Ambas conceptualizaciones hacen de la mujer una cómplice del sistema que encubre los abusos²⁸⁸, ya sean estos cometidos por el silencio a la hora de ser testigos, ya sea porque educan a las nuevas generaciones en la perpetuación de los roles tradicionales. *TID* agrega tres marcos conceptuales tipo de mujeres que son cómplices a la narración de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez que complementan la tipología de mujeres-víctima y el marco general de las mujeres en la narración.

²⁸⁵ Rona Lee Maughan (1999) “Cómplice de su verdugo: la representación de la mujer mexicana en el eterno femenino”, en: *Hybrido Magazine*, versión electrónica en: http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-31939879_ITM (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁸⁶ Bernal Díaz del Castillo (1568), *Historia verdadera de la conquista de México*, versión electrónica: Fundación Virtual de la Biblioteca de Cervantes en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01715418982365098550035/thm0000.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁸⁷ Nican Mopohua (siglo XVI), “Relato de las apariciones de la virgen de Guadalupe”, versión electrónica en: http://www.corazones.org/maria/americamexico_guada_nicanmopohua.htm (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁸⁸ Calvo Fajardo, Yadira (1980), *La mujer víctima y cómplice*. San José: Editorial Costa Rica.

5.1.4.1 *Alma*: “madre sólo hay una” o el mito de madre desnaturalizada

Madre solo hay una.
Anónimo (México)

Las madres de las telenovelas sólo pueden ser felices si cumplen con los tradicionales roles de abnegación, sufrimiento, amor incondicional y sobre todo, moralidad estricta. Y cada telenovela tiene su propia colección de madres: la abnegada, la desalmada, la villana o la sobreprotectora. La función de la madre es en todo momento proteger a sus hijos con un conocimiento “natural”, propio de las mujeres que tienen hijos. Cada sociedad tiene culturalmente un número de mandatos, de funciones que le asigna a la madre, de manera tal que esas funciones, esos mandatos y esa construcción social genera las distinciones, las divisiones y las características que se nombran como “naturales” y constituyen, por tanto, rasgos centrales o arquetípicos de la categoría. Pero, como sólo se puede acceder a lo natural desde lo cultural se construye en los discursos la imagen de la “madre abnegada”, su condición natural, frente a la “madre desnaturalizada”, su condición no natural. *TID* tiene una “madre desnaturalizada”: Alma, la madre de Rosa María no cumple con su rol “natural” esperado de ella. Ella permite que su hija vaya a Ciudad Juárez, a un lugar de numerosos peligros para que viva sola y gane su propio dinero. La función natural de Alma le hubiera exigido prohibir a Rosa María irse y proveer para las necesidades de la joven. La deja ir a pesar de las dudas que le quedan y de las informaciones que tiene sobre esta ciudad. Ella es cómplice al no haber cumplido con su mandato de madre. En consecuencia tiene que sufrir por la desaparición de su hija y reza todas las noches por ella. Implora al señor para que “se la regrese” y cuando esto no sucede mira con desdén una veladora que prendió para su hija. Pero Alma “sabe” en el fondo que “pecó” por haber dejado ir a su hija y que por eso es castigada con la muerte de ella. Cuando finalmente encuentran el cadáver de Rosa María ella asume la muerte de su hija y decide hacer penitencia quedándose en Ciudad Juárez (“mi lugar está ahora aquí”) para ayudar en la asociación de mujeres y difundir el mensaje de que hay que proteger mejor a las hijas de los peligros de la gran ciudad.

Las acciones tipificadas de Alma son “rezar”, “llorar”, “sufrir”, “condenar” y “recordar” que se narrativizan en intervenciones verbales que denotan cómo ella se siente culpable de

los hechos. Aquí algunos excerptos de sus intervenciones verbales a lo largo de la narración de *TID*:

Alma rezando

Alma: Aquí me tienes. Hincada ante ti, para **suplicarte por mi hija** Rosa María.
¡Que también es tu hija!
Te vengo a pedir por ella. Porque tú me la vas a devolver.
Tú no vas a permitir que ella sufra.
Tú no vas a permitir que ella lllore.
Tú me la vas a devolver.
Tú me la vas a devolver sana y salva.
Sólo tú me puedes escuchar.

(*TID*/Cap. 2, E4, 31:25 – 32:00)

Aquí tenemos su imploración para que le regrese a su hija (“sana y salva”) porque Rosa María es hija de ella y de dios (“qué también es tu hija”) y ya que ella falló en protegerla, lo hará dios (“solo tu me puedes escuchar”).

Recordando una conversación con su hija

Alma: ¿**Tú piensas que estoy loca y te voy a dar permiso?**
No, no vas de mojada.

Alma: **Yo tengo la culpa.** Si, yo tengo la culpa. ¿Para que le escuché?

Alma: Es que no me puedes entender Erika, ni tu tampoco Blanca. ¿Y sabes por qué? **Porque ninguna de las dos es madre.**

(*TID*/Cap. 1, E13, 17:43 – 19:11)

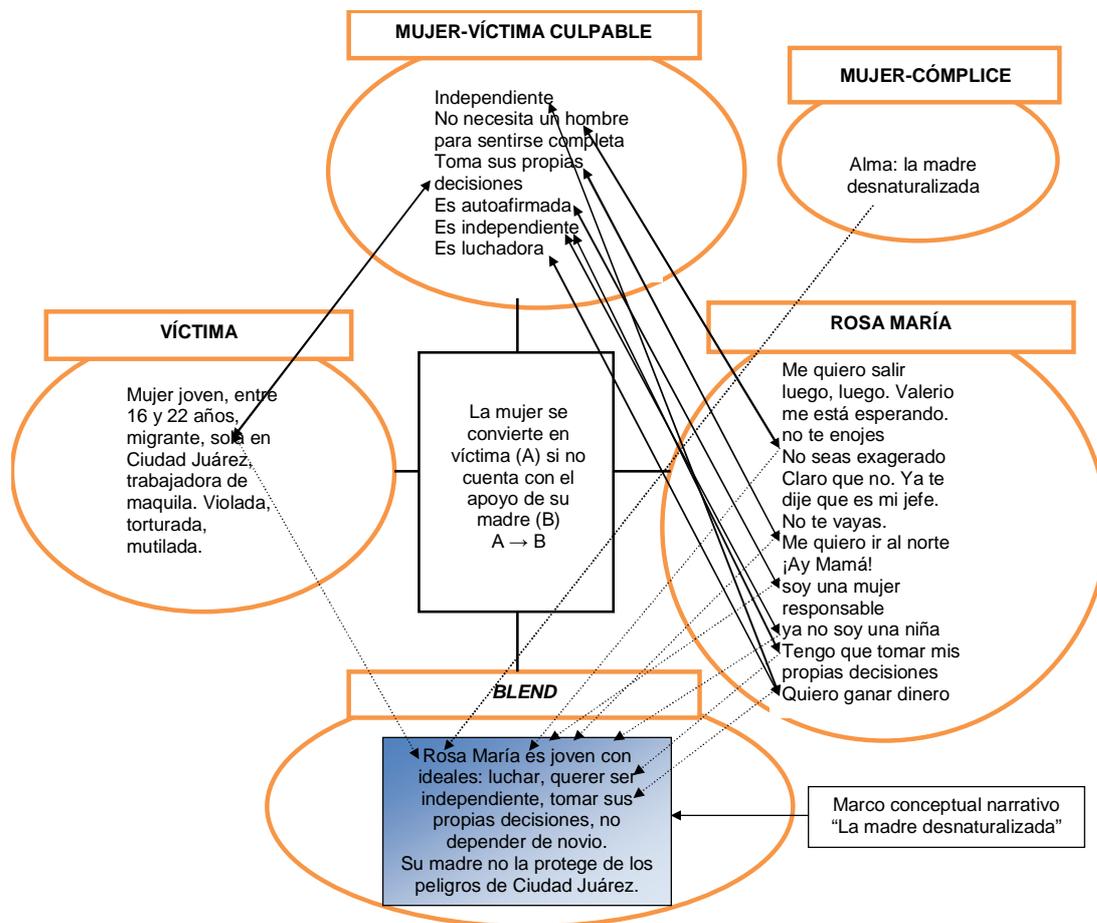
En estas intervenciones verbales Alma se resiste a dar el permiso (“tu piensas que estoy loca y te voy a dar permiso”) y su posterior remordimiento (“yo tengo la culpa”) así como el enojo hacia Erika y Blanca que no pueden entender su sufrimiento porque “no son madres”. Alma siente la culpa de la madre incumplida y lo expresa en una confesión que le hace a Erika, más adelante:

Alma: Cada vez que cierro los ojos veo la carita de mi hija y escucho su voz pidiéndome: **“Mamá ven por mí. Mamá ayúdame”.**

(*TID*/ Cap. 7, E5, 53:29 – 1:00:17)

La construcción mediática de Alma como una madre desnaturalizada la hace una mujer cómplice que agrega estructura conceptual adicional al *blend* de Rosa María:

Gráfico 27: *blend* ROSA MARÍA (víctima) y MADRE (cómplice)



Aquí tenemos en el espacio del medio de comunicación (en la parte superior derecha) la construcción de la "madre desnaturalizada" como una cómplice en los asesinatos de Ciudad Juárez. Esto agrega estructura conceptual adicional a la condición de víctima de Rosa María que no solamente es castigada por ser una mujer moderna sino también porque le faltó la protección materna. El medio de comunicación aporta esta construcción al *blend* de Rosa María.

5.1.4.2 *Blanca*: la amiga falsa o el mito de la solidaridad femenina

Pura conveniencia era su falsa amistad,
con la mano en el pecho
miró al cielo
no te sientes culpable de lo que has hecho.
Falsa Amistad
Fondo Flamenco

Blanca es la amiga de Rosa María que la instigó a venir a trabajar con ella en la industria maquila para ganar lo suficiente y cruzar la frontera a Estados Unidos. Viven juntas y se acompañan para ir a la casa con el fin de protegerse contra los peligros de la gran urbe. Cuando Rosa María desaparece, Blanca no se queda en Ciudad Juárez para buscarla sino sigue con su proyecto personal de cruzar la frontera.

Esto demuestra rasgos contrarios a la imagen arquetípica del amigo que siempre está ahí para bien y para mal. Ella demuestra ser egoísta y con ello una mujer-cómplice. Tanto más cuando se ofrece sexualmente a Charal para que éste la cruce por la frontera. Ahí perpetúa un modelo en el que la mujer es culpable de ser victimizada. Blanca no busca otra solución para llegar a los Estados Unidos. Prefiere prostituirse a quedarse en Ciudad Juárez sin saber del destino de su amiga Rosa María. Es una complicidad con el sistema misógino y, a la vez, una falta de solidaridad con las mujeres, tanto con la amiga desaparecida como con sus familiares y con las otras mujeres.

Todavía al inicio de la narración tenemos a una Blanca solidaria que ayuda en la búsqueda de su amiga y trata incluso de convencer a Erika a quedarse en Ciudad Juárez:

Blanca con Erika

Blanca: Y yo te estoy hablando **de la vida de mi amiga**. No te vayas por favor. Ya no podemos aguantar tantas muertas.

[...]

Blanca: Acompáñame a un lugar, **para que veas lo grave que está la cosa**. Y luego me dices si es tan importante lo de tu chamba en Nueva York.

(TID/Cap. 2, E2, 24:32 – 28:15)

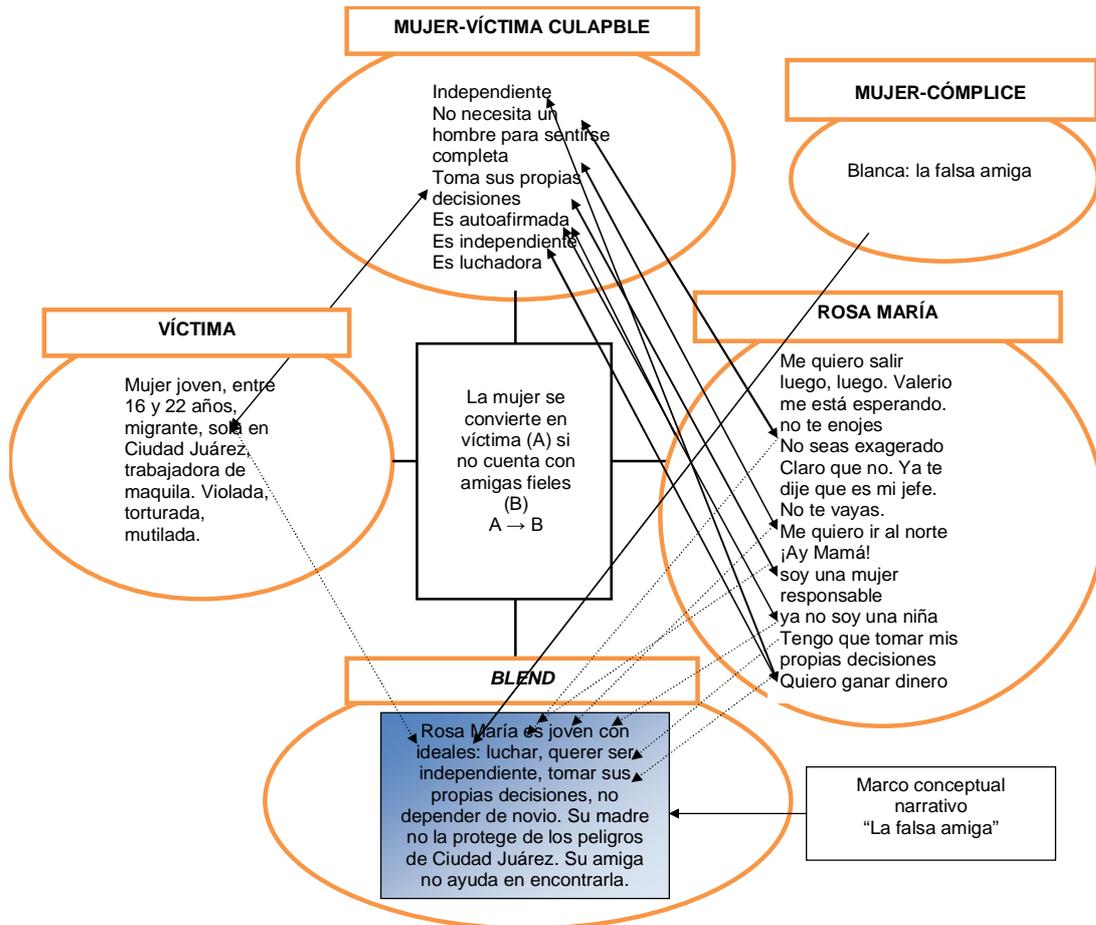
Conforme se perfila que Rosa María no aparecerá y que probablemente haya sido víctima de un crimen, Blanca abandona su solidaridad con la amiga y busca a alguien más para seguir su proyecto personal de cruzar la frontera. Le pregunta a Lucero:

Blanca: **Lucero, ¿qué si nos pasamos del otro lado tu y yo?**

(TID/ Cap. 3, E7, 56:37 – 58:50)

Al ver la negativa de Lucero decide ir por si sola y se ofrece a Charal como objeto sexual ya que no cuenta con el dinero suficiente para pagarlo como pollero. Podemos representar la falta de solidaridad de la falsa amiga de la siguiente manera:

Gráfico 28: *blend ROSA MARÍA (víctima) y FALSA AMIGA (cómplice)*



5.1.4.3 Fany: la esposa sumisa o el mito de la evasión del abuso

Porque el marido es cabeza de la mujer.
Nuevo Testamento (Efesios 5, 23)

Fany es la esposa del influyente político Leopoldo, un hombre con vínculos en el crimen organizado en Ciudad Juárez. Leopoldo la trata mal y la considera una mujer con poco criterio intelectual, lo que se traduce en constantes abusos verbales de parte de él hacia Fany. Fany soporta esta situación para que no peligre la paz en su casa y prefiere distraerse con ir de compras o dedicarse a su jardín. Ella exhibe rasgos arquetípicos de la mujer-cómplice en un sistema machista-misógino mostrándose sumisa y callada ante la violencia de género en su entorno inmediato. Prefiere auto-convencerse de que a través de este comportamiento pueda evadir el abuso:

Leopoldo: No me amargues el día.
[...]
Fany, me desquicias.
Si no quieres que me largue, cállate la boca.
Fany: **No te enojés.**
(TID/Cap. 2, E8, 36:38 – 38:43)

Esto agrega estructura conceptual adicional al *blend* de Flor porque Fany, en su función de esposa sumisa y cómplice, no ayuda al padre de la niña, Toño, que se desempeña como jardinero en su casa. Elle ve los conflictos, sabe que su jardinero es pobre y requiere de alguien con influencia para ayudarlo en la búsqueda de su hija, pero Fany se debate entre su conciencia y el miedo de pedirle ayuda a su esposo para evadir el abuso verbal de éste. Su solución es la negación de los hechos (“Cómo no, yo le digo al Señor Leopoldo, Toño”) y fingir estar interesada en cosas más importantes que la desaparición de la hija de su jardinero (“¡Ay que bonito está! Yo creo que también voy a poner unas rosas por aquí”).

Fany: Buenos días, Toño. Pero mire que bonitas están las rosas.
¡Qué barbaridad!
Toño: Gracias señora.
Fany: Están muy bonitas.
Toño: ¿Sra. Fany?
Fany: ¿Sí?
Toño: (*llorando*) Se llevaron a mi Florecita.
Fany: (*voltea*) ¿**Cual florecita?**
Toño: A mi hija.
Fany: ¿**A tu hija, la chiquita?**
Toño: Se la robaron anoche

Fany: **¿Cuándo?, ¿cómo?, ¿dónde?**
 Toño: Anoche señora. No sabemos nada de ella.
 Fany: **¡Qué barbaridad! ¿Y qué dice la policía?**
 Toño: Que tengo que esperar.
 Fany: **¡Ay...!**
 Toño: Por eso me atrevo a pedir que usted se lo diga al Señor Leopoldo que me ayude. Que le diga a su amigo, el policía, el Señor Bruno, que si le puede poner atención al caso.
 Fany: **Cómo no, yo le digo al Sr. Leopoldo, Toño.**
(se aleja canturreando) **¡Ay que bonito está! Yo creo que también voy a poner unas rosas por aquí.**
 (TID/Cap. 4, E9, 1:25:41 – 1:27:52)

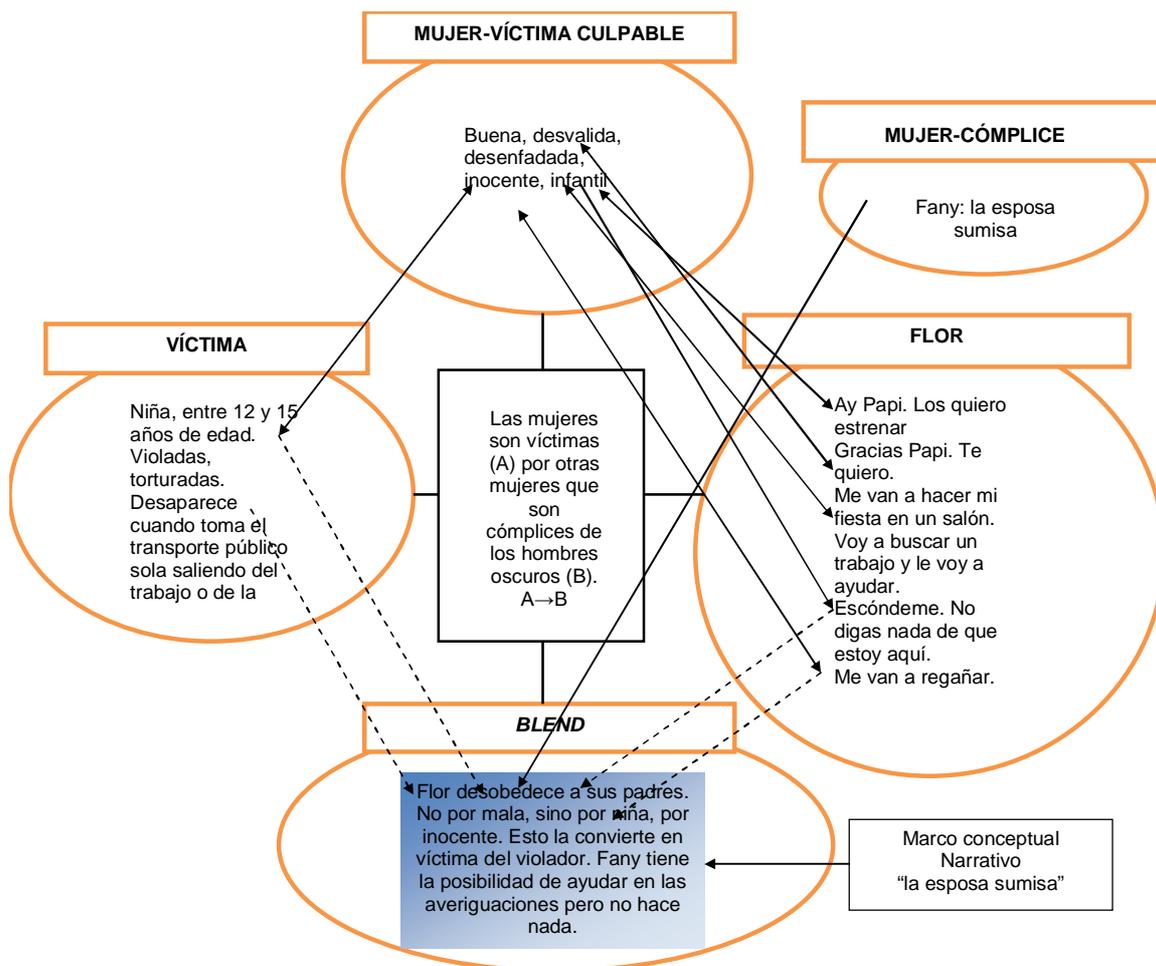
Cuando Fany tiene noticias de la muerte de Flor le remuerde la conciencia y decide hablar con su esposo. La reacción de Leopoldo es misógina, como de costumbre:

Leopoldo: Ya me voy, mi amor.
 Fany: **Leo, antes de que te vayas. Tengo que decirte que ya encontraron a Flor.**
 Leopoldo: ¿Quién es Flor?
 Fany: La hija de Toño.
 Leopoldo: ¿Y quien es Toño? Deja de hablarme en clave. Llevo mucha prisa.
 Fany: Toño es nuestro jardinero. No te acuerdas que su hija había desaparecido.
 Leopoldo: Así. ¿La escuincla que se fugó con su novio? ¿Qué, ya va a ser abuelo, Toño?
 Fany: **No mi amor.** Encontraron a la niña muerta.
 Leopoldo: Era de esperarse. Andaba por ahí como una loca.
 Fany: Pero Toño me dijo que solo fue a casa de su amiguita a enseñarle sus zapatos nuevos.
 Leopoldo: Eres muy ingenua. Cuando vas a aprender a que te ven la cara. El jardinero te dijo eso para esconder la vergüenza de que su hija andaba por ahí.
 Fany: **Si, no. Pero de todas maneras.** ¡Pobre hombre!
 Leopoldo: Fany, lo primero que hay que enseñar a nuestros hijos es disciplina.
 Fany: **Si, pero tu no te enojas** *(lo besa)*.
 Leopoldo: No le des tanta importancia a esos chismes. ¿Qué te importa? Nada más es un jardinero.
 Fany: **Ya vete. Se te va hacer tarde.**
 Leopoldo: Es lo que yo digo. ¡Ay, Fany!

Nuevamente Leopoldo la minimiza y la ridiculiza (“eres muy ingenua”, “te ven la cara”) y le recuerda su posición social (“¿qué te importa? Nada más es un jardinero.”). Ella reacciona de manera sumisa y conciliadora (“Pero tú no te enojas”) y acorta la conversación (“Se te va a hacer tarde”).

La construcción de una mujer-cómplice como Fany, la esposa sumisa de alguien poderoso y rico agrega estructura conceptual adicional al *blend* de Flor. Flor no solamente es víctima de un violador serial, sino también es víctima de la pobreza y de la falta de influencia en el sistema judicial para acelerar las investigaciones de su caso. Podemos representar el *blend* de la siguiente manera:

Gráfico 29: *blend* FLOR (víctima) y ESPOSA SUMISA (cómplice)

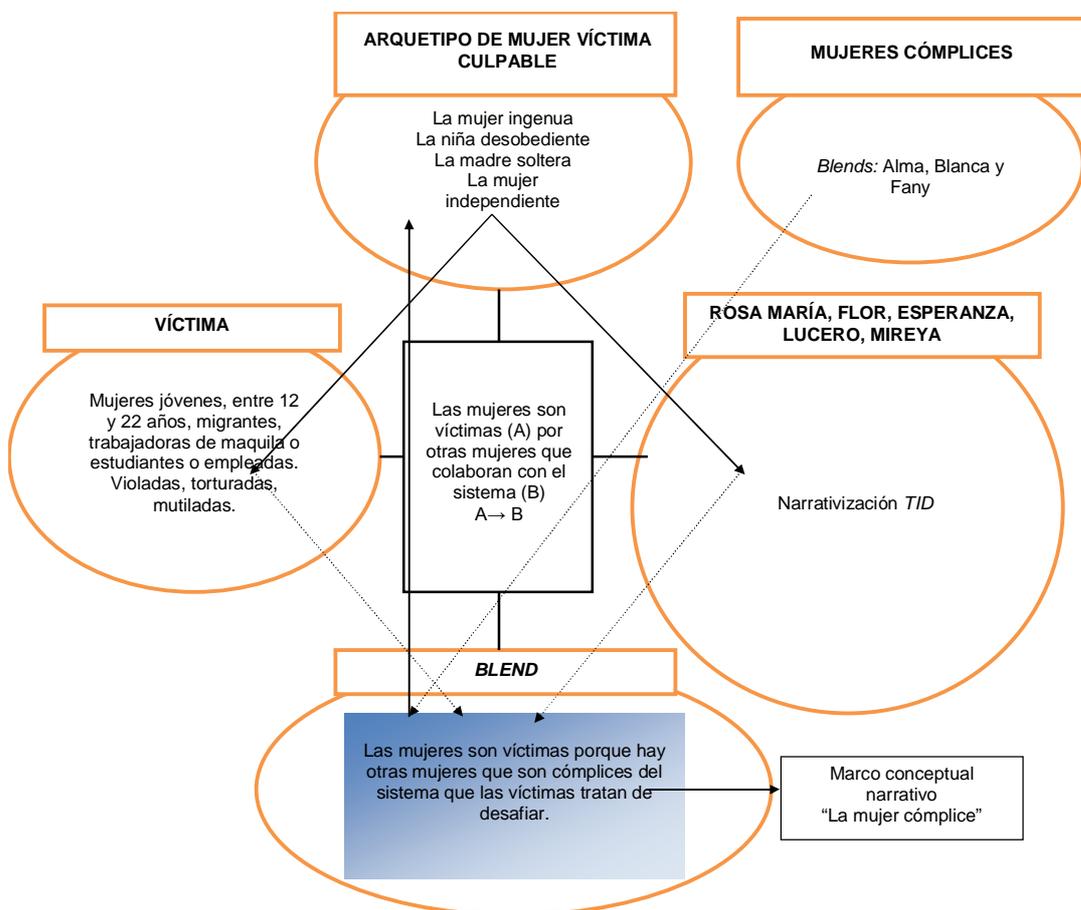


Flor es doblemente víctima, por desobediente y por pobre así como por la complicidad de Fany quién, no hace nada. De esta manera no se acelera la investigación y Flor tiene que morir.

5.1.5 Las MUJERES-CÓMPLICE en TID

Podemos resumir el apartado del arquetipo de la mujer-cómplice como una estructura conceptual agregada por el medio de comunicación. En esta conceptualización mediática se construye a la MUJER-VÍCTIMA como un resultado de las acciones o la falta de acciones de otras mujeres, las mujeres CÓMPLICE que perpetúan el sistema patriarcal. Las mujeres que desafían las reglas de este sistema son castigadas, pero también se enfrentan a las cómplices de este sistema. Esto supone una actualización del mito de la MUJER-VÍCTIMA que se encuentra en esta situación social, no por las actitudes misóginas masculinas, sino por las actitudes misóginas femeninas. Niega la responsabilidad y la culpabilidad de los asesinatos a manos de los hombres.

Blend 31: megablend, MUJER-CÓMPLICE



5.2 Los HOMBRES OSCUROS

*I forced a girl in a field of wheat
and left her sprawled with the virgin bread
a savage sacrifice
and a sign to those who creep in
fixed ways:
I am a dark man.
Stephen King
The dark man*

La construcción del HOMBRE OSCURO²⁸⁹ hace referencia a un ser con rasgos que quedan en la penumbra. El hombre oscuro es anónimo, no tiene identidad, no es parte de la sociedad pero amenaza a ésta constantemente. “Der schwarze Mann”, “el hombre oscuro”, el “dark man”, “el boogeyman”, el “shadowy man” o el “Schattenmann” son figuras que existen en todas las culturas para la construcción de una amenaza no especificada a las estructuras sociales; una amenaza borrosa, masculina y dañina.

Para Jung²⁹⁰ el HOMBRE OSCURO es una construcción del lado oscuro de la mente, el espacio del sexo y los instintos que forman un arquetipo llamado *la sombra*. Este lado oscuro deriva de un pasado pre-humano y animal, cuando nuestras preocupaciones se limitaban a sobrevivir y a la reproducción y cuando no éramos conscientes de nosotros como sujetos. Esto supone que la sombra es amoral; Ni buena ni mala, como en los animales. Un animal es capaz de cuidar de su prole al tiempo que puede ser un asesino implacable para obtener comida. Pero el animal no escoge ninguno de estos roles. Simplemente hace lo que hace.

En una concientización de esta condición animal, desde nuestra perspectiva humana, el mundo animal nos parece brutal, inhumano; por lo que la sombra se vuelve algo relacionado con aquellas partes que no queremos admitir en nosotros. Es el arquetipo del mal y de lo destructivo, algo oscuro que bloquea la luz.

Esta ausencia de luz bloquea el entendimiento de eventos, por lo que no los podemos descifrar. En el imaginario social construimos, por tanto, arquetipos que representan esta falta de luz, esta falta de una “cara humana”. Erreguerena (2002: 97) anota al respecto:

²⁸⁹ Cfr. Gighlieri, M. (2005) *El lado oscuro del hombre*. Barcelona: Tusquets.

²⁹⁰ C.G. Jung (1992) *El Hombre y Sus Símbolos*, México: Noguea y Caralt.

en todo sujeto existe una parte de luz, de bondad, solidaridad y amor; pero también una parte oscura, de sombra, de codicia, ansia de poder, vanidad y envidia. [...] La construcción imaginaria del mal como la figura en la que depositamos los miedos y proyectamos las culpas ha existido desde el inicio de la humanidad en diferentes versiones que dependen de cada cultura y sus símbolos particulares.

El asesino en *TID* es un ser oscuro. Es una sombra que opera en lugares sin ley. Aparece frecuentemente en bandas organizadas y carece de identidad individual. Esto permite, a la sociedad, entre otras cosas disociarse del mal. El asesino es parte de una pandilla del crimen organizado que amenaza en colectivo a las estructuras de la sociedad, pero para nada parece estar formado por individuos de ésta. Porque estos individuos no reflejan al ciudadano común. No tienen moral ni remordimientos, lo cual los hace una categoría de delimitaciones borrosas con pocos rasgos arquetípicos centrales, entre los que destacan, que “las bandas operan fuera de la sociedad” con una “jerarquía estricta” y una “rigurosa selección de sus miembros” (véase el caso de Charal y el rito de iniciación a la banda). De esta manera pueden cumplir con su principal objetivo de la obtención de beneficios económicos mediante actividades ilícitas.

Son la imagen arquetípica del lado oscuro de la mente. Se evoca en la narración de *TID* lo siniestro con malvados genéricos que permiten la disociación de los actos de destrucción que realizan catalogándolo como perteneciente al “lado oscuro” de lo humano.

El evento de las *Muertas de Juárez* explota esta oscuridad, esta falta de luz que no nos permite entender las causas de las muchas muertes y nos proporciona narraciones de seres malvados que operan en colectividad y a la sombra de la sociedad y de sus reglas de convivencia.

5.2.1 El arquetipo del hombre como depredador sexual

El hombre se vuelve animal y mata a las mujeres como un depredador, sin moral ni remordimientos. Lo hace porque obtiene un beneficio directo, ya sea dinero o placer. Hasta la fecha no se sabe nada sobre los asesinos en el caso de Ciudad Juárez, únicamente existen hipótesis y pocos convictos. Los asesinos podrían ser varios, podrían tener recursos y dinero para montar una infraestructura en torno al secuestro de mujeres jóvenes. También se cree que son bandas muy organizadas con un líder o un incitador. El

periodista Sergio González investiga para su libro “Huesos en el desierto” la existencia de seis importantes empresarios originarios de El Paso, Ciudad Juárez y Tijuana que patrocinan y atestiguan los actos que cometen los sicarios, dedicados a secuestrar, violar, mutilar y asesinar mujeres, pero no se persiguen estas pistas. Los asesinatos son sistemáticos, llevados a cabo por bandas violentas y sádicas o por asesinos en serie mostrando frecuentemente rasgos de rituales²⁹¹.

La imagen del depredador sexual tiene su contraparte en una mujer que conserva todas sus facultades instintivas para no convertirse en su presa. La mujer necesita perspicacia, intuición, resistencia, y una aguda percepción, sin los cuales no podrá vencer al depredador. Como ya vimos en los *blends* de las mujeres víctima en *TID*, ellas no están alertas al peligro que proviene del depredador. Las mujeres están distraídas con sus sueños, sus fantasías, sus problemas económicos o su rencor en contra de los hombres. Pierden sus facultades instintivas y se convierten en víctimas. Se construye así en la narrativización de los asesinatos en Ciudad Juárez un esquema arquetípico de la caza con un depredador oscuro y una presa distraída. El estrato de causalidad se marca nuevamente por una responsabilidad de la víctima que no fue lo suficientemente perspicaz para advertir el peligro y de un hombre fuera de lo “normal”, esto es, fuera de las normas de comportamiento aceptables para el ser masculino en la sociedad. El efecto es una disociación de los crímenes a nivel de la sociedad, tanto para los hombres como para las mujeres “normales”. El hombre oscuro es un depredador, un animal, y su presa una mujer destinada a ser víctima. La simplificación arcaica de las relaciones de género con el modelo *folk* del hombre depredador frente a la mujer presa es mediáticamente muy efectivo.

²⁹¹ Todos los datos en Sergio González (2002).

5.2.1.1 Bandas satánicas, bandas snuff, bandas narco, bandas copy-cat y violadores seriales: la presa distraída o el mito de la violencia de género como un “asunto personal”

Hay por la frontera hallas 100 mojudas muertas
abajo de mi piso encuentras a 35
A mi me vale verga, lo hice y no hay pena.
Corridos de muerte
Asesino

El hombre depredador opera en bandas, en “jaurías” que buscan mujeres presa que le sirven para “saciar su hambre” (de placer y dinero). Las bandas en *TID* funcionan como una hermandad con una organización estricta y jerárquica. Se reconocen por símbolos que los identifican como pertenecientes a la misma pandilla: tatuajes, máscaras, una joyería determinada. Su única lealtad es con la banda. Son asesinos con mucha inteligencia para planificar minuciosamente sus crímenes. Eligen metódicamente a sus víctimas, las secuestran, matándolas en un lugar (cuartos oscuros) y deshaciéndose de ellas en otro (en el desierto). Matan a “sangre fría” (Ostrosky-Solís 2008) y con frecuencia engañan a las víctimas con estratagemas siendo atractivos por su simpatía (el caso del líder de la banda satánica). Otros tienen como objetivo específico a un determinado tipo de mujer (el caso de Flor). Las torturas infligidas sobre las víctimas apoyan la teoría del depredador sexual que no solamente viola a su víctima para después matarla, sino le inflige también heridas que van desde mordidas, pedazos de carne arrancadas, beber su sangre y proporcionarle mutilaciones de todo tipo. Actúan como animales en una cacería, en un frenesí de sangre que aumenta la estimulación sexual y viceversa.

Las acciones tipificadas de las bandas asesinas en *TID* son “secuestrar”, “torturar”, “violar” y “matar”. Para el violador serial podemos agregar la acción de “asechar” a la víctima. Las narraciones del marco de *ASESINO* son visuales en su vasta mayoría. Tenemos pocos fragmentos verbales porque el depredador sexual no habla con su víctima. Está muy concentrado en cumplir metódicamente su tarea, ya sea con el fin de ganar mucho dinero (banda *snuff*) o realizar un ritual *quasi*-religioso (banda satánica) o simplemente divertirse un rato en un sábado aburrido (banda *copy-cat*).

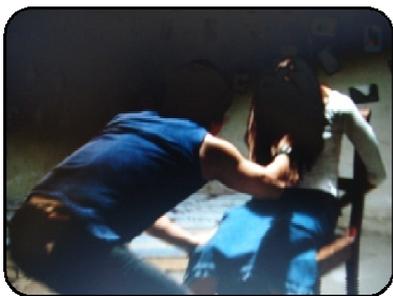
Aquí aplica el concepto de *lo no-narrable*. El marco discursivo es de *TESTIMONIAR* porque la realidad es demasiado surreal para ser imaginada y mucho menos para ser

narrada. La elipsis de la oralidad, y sus resultantes vacíos lingüísticos se llenan con representaciones visuosimbólicas que narrativizan lo que a nivel del lenguaje no es narrable. La dimensión de los asesinatos, las heridas infligidas, los patrones de tortura son proporcionados por los reportes de la directora de la ONG (Katie) o los médicos forenses en la morgue. Los datos fríos, documentales, obtenidos de expedientes reales resultan tanto más impactantes cuando se combinan con un testimonio visual de la tortura y muerte de las víctimas. Esta forma de la mediatización, conocida como la “docuficción”²⁹², borra los planos del mundo narrado y el mundo real haciendo una transferencia de los hechos reales al plano de la narración, colapsando los dos y confiriéndole a la narración un carácter “más verídico”. Es un proceso común en la narrativa en el que se ofrecen “datos neutros” para respaldar una hipótesis buscando convencer al receptor de una versión determinada de los hechos.

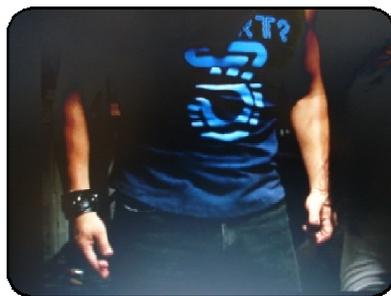
Las cinco víctimas en *TID* se narrativizan a partir de casos reales de mujeres que murieron en Ciudad Juárez. Rosa María que muere a manos de una banda que realiza videos pornográficos, es el caso con mayor repetición de elementos visuales de tortura. Su historia se “alarga” durante 7 capítulos. Una y otra vez vemos como sus asesinos la torturan, violan y golpean mientras filman todos estos actos.

Veamos algunos ejemplos visuales de ello:

Serie de fotos 17: banda snuff (asesinos de Rosa María)

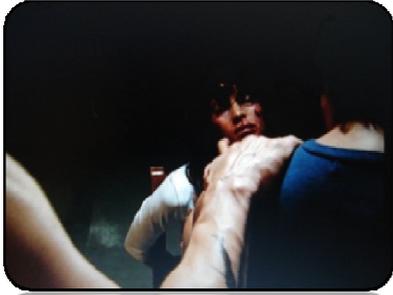


Golpeando a Rosa María

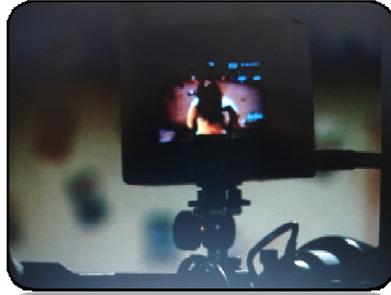


Aspecto físico asesino *snuff*

²⁹² Cfr. capítulo II.4.5.



Los "compas" de banda
frente a su víctima



Filmando a Rosa María



Detalle de un integrante de la
banda *snuff*



Rosa María muerta



Entrega del vídeo *snuff*



Hombre recibe dinero para el vídeo

La información visual de la tortura de Rosa María en el marco de TESTIMONIAR se complementa con las siguientes (y únicas) intervenciones verbales de sus asesinos:

- Hombre 1: **Listo para grabar.**
(TID/ Cap. 1, E9, 13:36 – 14: 23)
- Hombre 1: Bueno, ya **vamos a grabar.**
(TID/ Cap. 1, E12, 16:50 – 17:42)
- Hombre 1: Creo que ahora si **se nos pasó la mano...**
Hombre 2: ...ahí le paramos, ¿no?
Hombre 1: Pues **así no nos sirve.**
(TID/ Cap. 3, E5, 55:16 – 55:58)
- Hombre 3: ¿Ya estuvo?
Hombre 2: **¡Recién salidito del horno!**
(*entrega cinta y recibe dinero*)
(TID/ Cap. 7, E3, 48:57 – 49:49)

Estas intervenciones únicamente reflejan el trabajo metódico de los asesinos (“listo para grabar” y “vamos a grabar”) y lo poco que les afecta emocionalmente el asesinato (“se nos pasó la mano”, “así no nos sirve”). Para dimensionar el sufrimiento de Rosa María se nos presenta parte de un informe forense real. Este es leído en voz alta a Alma y Erika cuando van a la morgue a reconocer el cadáver de Rosa María:

Reporte de forense: ROSA MARÍA
(*Morgue, Rosa María muerta. Música disonante incidental, forense recita:*)
Mujer entre los 17 y los 20, probable causa de la muerte, asfixia. Más de 50 heridas por arma punzocortante, seno derecho cercenado, pezón izquierdo arrancado a mordidas. Estallamiento de vísceras por múltiples contusiones. Se encontraron restos fecales en la boca y estómago, así como desgarramiento abdominal-vaginal por objeto metálico.
(TID/Cap. 7, 46:38)

El caso de la violación, tortura y muerte de Flor es muy similar al caso de Rosa María. Tenemos únicamente pocas visualizaciones de partes del cuerpo del violador serial (mano, brazo) mientras asecha a Flor. No hay intervenciones verbales. Veamos algunas imágenes de la narrativización:

Serie de fotos 18: violador serial (asesino de Flor)



Asesino al asecho



Asesino al asecho

Un reporte hablado por parte de la directora de la asociación no-gubernamental y un reporte policíaco real que facilita el comisario Lucio al padre de la niña, nos proporcionan información adicional sobre el asesinato, pero únicamente datos muy generales y especulativos (“se ha hablado de”, “las rapta y las esconde”). El carácter serial se deduce por la similitud con otros crímenes (“el mismo patrón de abuso”). Se omiten los detalles de la violación, probablemente porque se trata de una menor de 13 años (“no encuentro palabras para decirle”) cuya violación y tortura es un tópico no-narrable.

Patty: ¿Qué es eso del asesino serial?

Katie/Lucio: **Se ha hablado de** un asesino serial de niñas. **Las rapta y las tiene escondidas** en algún lugar. Y ahí en el escondite comete sus atrocidades que son... **no encuentro palabras para decirle**.

Se han encontrado varios cuerpos de niñas, entre 12 y 15 años que muestran **el mismo patrón de abuso**. Por eso se habla de un asesino en serie. (TID/Cap. 5, E7, 7:46 – 11:29)

En el caso del asesinato de la adolescente Esperanza se ofrecen más pistas sobre el asesino. Vemos nuevamente marcas distintivas metonímicas (como la joyería particular):

Serie de fotos 19: banda satánica (asesinos de Esperanza)



Joyería ostentosa y distintiva



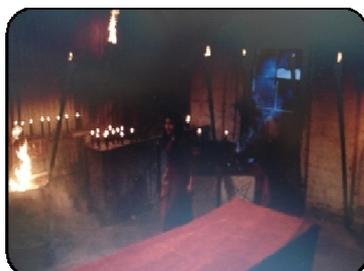
Accesorios ostentosos y distintivos



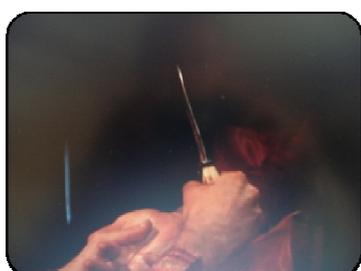
Asechando a su presa



El "Necronomicon"



El cuarto de tortura



El "sacrificio"

Aquí, a diferencia de los dos primeros asesinatos, tenemos dos intervenciones verbales que sostiene el asesino con su víctima. En el caso de Rosa María, los hombres no le dirigen la palabra a su víctima y en el caso de Flor no hay intervención verbal. Las

intervenciones verbales del caso de Esperanza delatan al líder de una banda satánica, que usa sus rasgos físicos de “foráneo” para engatusar a su víctima. Entendemos que es un tipo de hombre que “gusta” por su aspecto americano (“¡hi!”), por sus pertenencias materiales (“esta padrísima tu camioneta”) y su manera elegante de tratar a las jóvenes (“nadie nunca me ha tratado así”).

Con el hombre

(Esperanza se maquilla y se perfuma, sale de su casa y se sube a una camioneta.

Esperanza: Está padrísima tu camioneta. Hasta tele tienes. Ay ya dime qué regalo me tienes.

Hombre: **Espera nena. You will know.**

Esperanza: ¿Me va a gustar mucho?

Hombre: **Nos va a gustar a los dos.**

(Están en un cuarto iluminado por velas)

Esperanza: ¿Por qué me maquillas así?

Hombre: **Para que te veas más bonita.**

Esperanza: Entonces me voy a ver más bonita para ti.

Hombre: **Espera, aquí está tu regalo.**

(Esperanza saca un vestido de la bolsa)

Esperanza: Está precioso. Gracias. Nadie me ha tratado así.

Hombre: **Póntelo, por favor. Póntelo para mí. Te ves hermosa.**

(Hombre lleva Esperanza a otro cuarto)

Esperanza: ¿A dónde me vas a llevar?

Hombre: **No te preocupes. Es una sorpresita más.**

(Esperanza ve objetos de tortura, velas, hombres encapuchados, el hombre la agarra)

Esperanza: ¿Qué es esto? *(grita)* ¡Me quiero ir a mi casa!

¡Me quiero ir a mi casa! ¡Suéltame!

(TID/Cap. 6, E2, 27:21 – 29:38)

(TID/Cap. 6, E4, 31:23 – 32:12)

El asesino pertenece al esquema del hombre depredador porque es un asesino de sangre fría que muestra su cinismo al seducir a la joven (“Nos va a gustar a los dos”, “para que te veas más bonita”, “te ves hermosa”, “es una sorpresita más”). Desconocemos su identidad y no queda claro si es estadounidense o no, porque tiene intervenciones verbales en inglés (“you will know”) y otras en español. Sabe que las jóvenes sueñan con un príncipe azul y él nutre estas fantasías. Pero únicamente es una forma de asecharlas y convertirlas en sus presas para sacrificarlas en rituales satánicos.

El asesinato de Mireya se narrativiza en una única secuencia larga de la violación por los jóvenes “spree-murders”, o asesinos de diversión, que copian los patrones de asesinatos a mujeres. La primera intervención de los jóvenes muestra claramente que están

buscando con que entretenerse en una noche de fin de semana, cuando avistan a su víctima sentada en el camión que la lleva a casa después de su trabajo en la maquila:

Hombre 1: Miren, **ya tenemos jale, compas.**

¿Cómo la ven?

(los demás chillan en señal de aprobación)

(TID/ Cap. 10, E1, 23:53 – 23:59)

Tal parece que escogen un producto en una tienda. Persiguen al camión en el que viaja Mireya, lo asaltan, bajan al chofer y llevan el camión a un basurero retirado. Una vez ahí la violan entre todos, la tiran al basurero y la queman viva.

(Asaltan el camión)

Mireya: Me quiero bajar

Hombre 1: ¿Para qué te quieres bajar? **Si nos lo podemos pasar muy bien**, mamacita.

(Llevan el camión a un basurero retirado)

(Risas)

Hombre 2: Agárrale güey.

Hombre 3: **Agárrala...**

Hombre 1: Así.

Hombre 2: **Dale, no.**

Hombre 1: Así. **Chécale güey. Le gusta.**

(gemir)

Hombre 2: **Le gusta. Dale güey.**

Hombre 3: Ándale, **apriétale.**

Hombre 1: ¿**Quién sigue?**

Hombre 2: Tu güero.

Hombre 3: ¿Y yo qué? ¿No cuento?

Hombre 1 y 2: Tú vas al último.

(Risas)

(La tiran en el basurero y la queman)

Hombre 1: Adiós, **mi reina.**

(TID/ Cap. 10, E2, 24:00 – 27:22)

Sus intervenciones verbales denotan una profunda misoginia pretendiendo que la violación múltiple sea del agrado de Mireya (“nos lo podemos pasar muy bien”, “chécale güey, le gusta”). Ella es un objeto que cada uno de los miembros de la banda puede usar (“¿y yo qué?”, “tú vas al último”) de acuerdo a una jerarquía interna estricta. Esto permite la analogía con una jauría, donde los animales más fuertes son los primeros “en alimentarse” y los animales más débiles deben esperar “su turno”. La banda *copy-cat* actúa con enorme cinismo cuando se despiden del cuerpo de Mireya que arde en el basurero (“adiós, mi reina”). No tienen remordimiento alguno sobre el acto que acaban de cometer se alejan del lugar del crimen.

Siendo el caso de Mireya el último de los asesinatos que presenta la secuencia narrativa de *TID* tenemos una variante verbal del asesinato que no exhiben los demás casos. Sobre imágenes de los restos calcinados de Mireya escuchamos su voz en *off* recordándonos sus sueños y la razón por la cual vino a Ciudad Juárez. Esta es una acumulación de los rasgos de los sueños truncados de las mujeres que llegan a Ciudad Juárez en busca de una mejor vida y que, en vez de ello, encuentran la muerte. Veamos imágenes de la visualización del asesinato de Mireya:

Serie de fotos 20: banda copy-cat (asesinos de Mireya)



Miembro de la banda *copy-cat*



Mireya durante la violación



Queman viva a Mireya



La mano calcinada de Mireya
(Voz Mireya OFF)

Yo sé que la vida no tiene que ser tan difícil para nosotras. Yo sí voy a encontrar mi camino y voy a ser feliz.

(TID/ Cap. 10, E6, 36:22 – 36:42)

Debido a la similitud de los rasgos centrales de los cuatro asesinatos podemos elaborar un *blend* único para todos. Salvo algunas variantes de rasgos dinámicos que nos hacen distinguir la diferencia entre los cuatro casos, tenemos patrones idénticos de hombres

oscuros depredadores que realizan acciones tipificadas similares de “secuestrar”, “violar”, “torturar” y “matar”. Los hombres quedan en la sombra y nunca conocemos su identidad. Todos operan de manera colectiva o serial. Todos son depredadores sexuales y muestran tener la sangre muy fría, porque son cínicos y no tienen empatía con el sufrimiento de las mujeres que ultrajan.

La narrativización de los asesinos en *TID* nos deja nuevamente con el concepto de que la culpa radica en las mujeres. Pero no en las mujeres en colectivo, sino en mujeres muy específicas, en casos individuales como Rosa María, Flor, Esperanza o Mireya que son “presas fáciles”. Ellas son mujeres no alertas, les faltan instintos suficientes para detectar los peligros de Ciudad Juárez y del crimen organizado que ahí radica. Las mismas mujeres verbalizan este hecho.

Esperanza, por ejemplo, le dice a su amiga Diana:

Esperanza: **Ay ya, bájale.** Además no eres una taruga. **Yo te aseguro si a mí me tocara no me hubiera pasado nada.**
[...]
Porque yo se cuidarme muy bien. Yo sé con quién si y con quién no.

(*TID*/Cap. 5, E8, 11:30 – 13:45)

O Mireya dice:

Mireya: Mmh, la verdad **no me da mucho miedo de estar sola.**

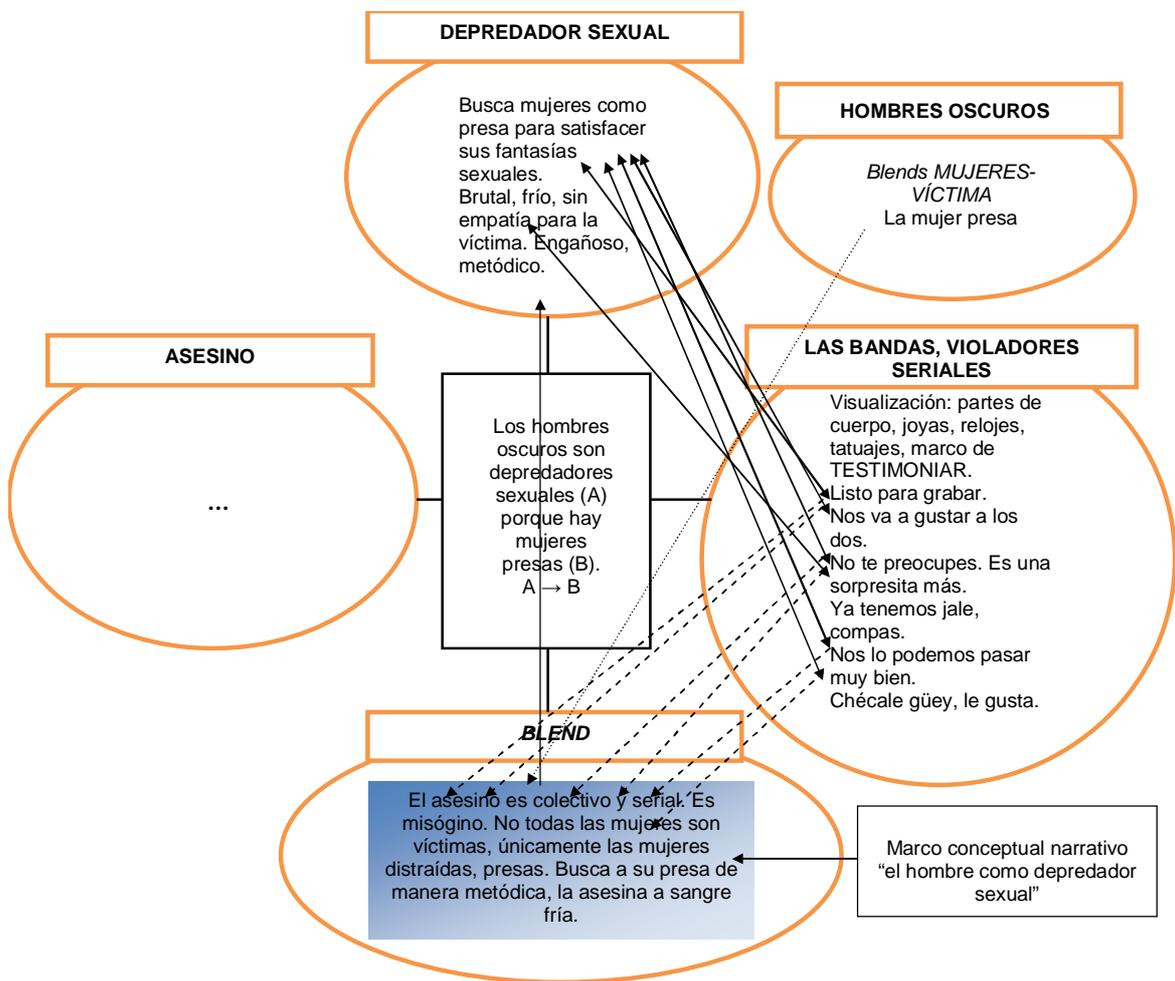
(*TID*/Cap. 9, E8, 15:09 – 16:04)

Esto produce un significado emergente en la narrativización de *TID* de que las víctimas son casos individuales. El feminicidio no es la consecuencia de una violencia de género generalizada que en Ciudad Juárez alcanza un punto culminante, ni mucho menos un problema a nivel de toda una sociedad. Presenta a los crímenes como una cadena de casos aislados en los que las mujeres tienen gran parte de la culpa en los hechos. Esto es, por supuesto, una construcción simplificadora que no toma en cuenta todos los factores sociales, económicos y sistémicos que llevan a que una mujer pueda “convertirse” en “presa de alguien”. Deslindan la responsabilidad de una sociedad

misógina y hacen que la existencia diaria, por lo menos en Ciudad Juárez, tenga rasgos de un “darwinismo social” dónde solamente la más fuerte, la más astuta logra sobrevivir.

Todos los asesinos comparten una construcción de rasgos arquetípicos nucleares. Por eso podemos representar el marco de los HOMBRES OSCUROS en *TID* en un *blend* macro, de la siguiente manera:

Gráfico 32: megablend, DEPREDADOR SEXUAL



Los asesinos colectivos y seriales en *TID* tienen su contraparte parcial en las hipótesis que circulan en el interdiscurso social sobre los asesinos del evento real. Su manera de operar se narrativiza en el marco discursivo de TESTIMONIAR que explota al máximo las posibilidades del medio de la televisión mediante una predominancia de la visualización sobre los recursos lingüísticos. El impacto es de “presenciar” las acciones tipificadas de “asechar”, “torturar”, “violar” y “matar”, lo cual produce un efecto para la recepción de estar cerca de los crímenes. El hombre asesino, independientemente del caso particular, es un hombre de rasgos oscuros, un depredador sexual que busca mujeres como presas fáciles. Las pocas intervenciones verbales consolidan su condición de depredador: son hombres fríos, cínicos, emocionalmente no involucrados y brutales.

Ellos eligen metódicamente a sus víctimas, lo cual regresa nuevamente la atención sobre los rasgos arquetípicos de las víctimas, esto es, sobre las mujeres que no supieron protegerse contra los múltiples peligros que emanan de estos hombres. En el *blend* tenemos un arquetipo del hombre depredador que actúa como un animal sin moral ni remordimientos y su presa es una mujer distraída, ingenua, soñadora y confiada. Este significado emergente es reforzado por otros actores en *TID* que si bien reconocen el problema del asesino depredador, también “victimizan a la víctima”:

Erika: (*Grita*) Créeme, **si las mujeres tuvieran un poquito más de conciencia y se cuidaran más**, no habría tantas asesinadas.
(*TID*/ Cap. 3, E11, 1:01:51 – 1:03:57)

En esta polarización simplificada y generalizada que establece un binomio de “depredador sexual – presa distraída” radica también un proceso de estereotipización de los rasgos arquetípicos, tanto de los asesinos como de las víctimas. La dinamización de los rasgos siempre tienen el mismo esquema narrativo (TESTIMONIAR) y varían únicamente, de manera superficial, el esquema subyacente (depredador-presa), creando así estereotipos de asesinos y víctimas.

5.2.1.2 *Charal*: el psicópata o el mito del humano sin alma

Soy un jodido psicópata malvado.
Patrick Bateman
American Psycho

Si las bandas producen un tipo de crimen metódico, organizado y frío, Charal es el típico asesino psicópata individual y desorganizado. Comete sus crímenes impulsivamente. Mientras que el asesino organizado en bandas sale a cazar a una víctima-presa específica, el asesino psicópata victimiza a alguien cuando surge la oportunidad. Cuando el jefe de la banda de narcos le recuerda a Charal lo que significa “entrar a la banda” (un asesinato) Charal escoge a la primera mujer que se le cruza por el camino: Lucero.

No sabemos mucho sobre Charal, pero vemos que es muy ambicioso y carece de conciencia moral. Es un “pez chico” (Charal) en el mundo del crimen en Ciudad Juárez y busca ser un “pez grande” para entrar a la cofradía de los narcos. Es un psicópata. No empatiza nunca con sus víctimas, ni siente culpa. Él interactúa con las demás personas como si fuesen objetos y los utiliza para conseguir sus objetivos. Mata a su víctima Lucero en “un momento de emoción descontrolada” o de “sangre caliente” (Ostrosky-Solís 2008: 119). Es el único de los asesinos que tiene “cara” y algo parecido a una identidad. Es, por tanto, un personaje que visualiza y verbaliza el “mal” y “lo oscuro” y, en consecuencia, permite un vínculo emocional de repudio y de odio.

El caso del asesinato de Lucero tiene rasgos culturales centrales muy relevantes. La víctima de Charal no es una de las muchas trabajadoras jóvenes de la maquila, sino una madre soltera cuya única preocupación son sus dos hijos menores de edad. Para ellos se sacrifica: trabaja en un bar en horario nocturno para poder estar con ellos durante todo el día. En términos de la simbología cultural mexicana alrededor de la figura materna esto hace a Charal doblemente asesino porque al asesinar a Lucero despoja a los infantes de su madre. Algo que no tiene “perdón de dios”²⁹³. Con ello Charal es la personificación de un ser humano sin alma que no le importa la visión de tener que sufrir en la eternidad las consecuencias de sus actos. El asesinar a una madre, solamente por la ambición de ganar más dinero, tiene la connotación cultural de “no tener madre”²⁹⁴. Solamente alguien

²⁹³ El acto de Charal es tan deleznable que, cómo dice la *vox populi*, le será negado el perdón de dios.

²⁹⁴ “No tener madre” en el español de México: alguien que carece de vergüenza, un ser cínico, ruin y traidor. Cfr. *Diccionario Americano*, versión electrónica en: <http://usuarios.lycos.es/americalatina/m.htm>.

enfermo mental haría eso; un psicópata. Veamos algunas imágenes del asesinato de Lucero a manos de Charal:

Serie de fotos 21: Charal (asesino de Lucero)



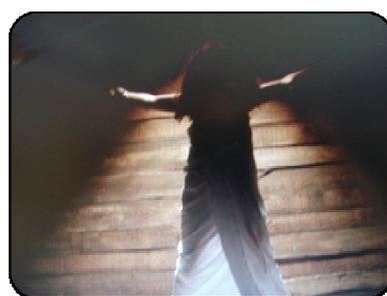
Convenciendo a Lucero de un “trabajo lucrativo”



Inicia el asesinato ritualizado



Charal después del asesinato



Lucero muerta

Las intervenciones verbales de Charal instancian su acción central de “engañar” para lograr sus objetivos:

Con Lucero:

Lucero: Mira Charal. Desde que te juntas con el poderoso, luego, luego se ve que te estás progresando.

Charal: **Todavía me falta, mi'ja.**

Lucero: No hombre, no salimos de estrellados. ¡Hijo, lo que yo haría por una lanita extra! No hombre. Imagínate con lo caras que están las medicinas. Yo con lo poquito que gano acá y me sale el médico con que lo tengo que llevar con el especialista. ¡Hazme el favor! ¿Con qué ojos?

Charal: **¿Para que estamos los amigos, mi'ja? ¿Pa' qué?**

Lucero: Ay Charal, ¿a poco me vas a prestar?
Charal: Bueno, nooo. Es algo mejor, mi'ja.
Lucero: ¿De qué?
Charal: **Puedo conseguirte un trabajo dónde en un día ganas lo que aquí en toda la semana.**
Lucero: No Charal. Yo no le entro a vender esas cosas. No.
Charal: No, no, no. Para eso está la banda mi'ja. **Eso es de acá, mi'ja, y con ese cuerpo que tienes. Te vendría bien.**
Lucero: No me late Charal, no me late y mejor ahí la dejamos.
¡Ay, cómo me encantaría largarme de aquí! Es que aquí no saco el cuello. Charal, si de verdad me quieres ayudar, ¿por qué no me ayudas a cruzar la frontera con mis chamacos? En cuanto yo me coloque, yo luego, luego te mando tu lanita. Tú me conoces, yo soy de ley.
Charal: Por eso. **No más que un favor con un favor, mi'ja.** Mira, aquí te voy a esperar, mi'ja. No más que te me vienes bien arregladita. Mira que si me cumples, te juro que **te paso al otro lado yo.**
Lucero: Deja que lo pienso.
Charal: **Como quieras. Yo lo digo por tu chamaco nada más.**

(TID/Cap. 8, E2, 01:21 – 05:15)

Charal miente a Lucero sobre el “trabajo” que tiene en mente. No es un trabajo, pero él sabe que Lucero está desesperada por sus hijos, y, por tanto, ella está dispuesta a hacer lo que sea para ganar un dinero extra. Charal le sugiere ser un amigo (“¿para qué son los amigos?”) y finge acceder a la petición de Lucero apelando a la justicia (“no más que un favor con un favor”). Emplea un doble sentido en “te juro que te paso del otro lado yo”, porque Charal no piensa en cruzarla por la frontera de Estados Unidos, sino cruzarla al “otro lado”, una expresión de jerga para “la muerte”. Cuando Lucero todavía se muestra dubitativa remata con decirle que nada más lo dice porque quiere ayudarla (“yo lo digo por tu chamaco, nada más”).

El *blend* de Charal construye a un asesino psicópata, el mito de un ser humano sin moral ni sentimientos. Contario de lo que uno pueda pensar, no es una simplificación ya que requiere de mayores recursos narrativos que la actualización del mal en el caso de los asesinos banda que se puede lograr mediante una simple visualización metonímica. Charal y su víctima Lucero tienen que tener una identidad y establecer una relación. Se conocen porque Charal vende drogas en el bar dónde Lucero trabaja de mesera. Narrativamente esto requiere de más espacio y tiempo, ya que no basta con un marco de TESTIMONIAR, sino hay que emplear marcos de CONTAR y EXPERIMENTAR para la

construcción narrativa. La relación entre ambos se construye a partir del capítulo 3 y va hasta el capítulo 8 en el que muere Lucero a manos de Charal.

Adicionalmente, la figura de Charal requiere de una cierta transformación empujado por una fuerza psicológica interior (sus ambiciones) que no encuentra oposición ni resistencia exterior. No fracasa al buscar una víctima para el asesinato, a la primera Lucero le responde. La narrativización de su espacio de actuación es lineal, sin otras fuerzas opositoras. En un principio era nada más un tipo desagradable y misógino como en la siguiente escena con Blanca:

Con Blanca:

Lucero: ¿Qué hubo Charal?, ¿cómo estás?
Charal: ¿Qué hubo **Lucerito**?
Lucero: Mira, deja que te presente una amiga. Ella es Blanquita.
Blanca: ¿Qui'ubo?
Charal: Hola **Blanquita**, ¿cómo estás?
Lucero: Te la quiero encargar mucho porque ella se quiere ir de mojada. Échale la mano, ¿no?
Charal: **¡Siii! ¡Qué guapa eres, Blanquita!**
(TID/Cap. 3, E7, 56:37 – 58:50)

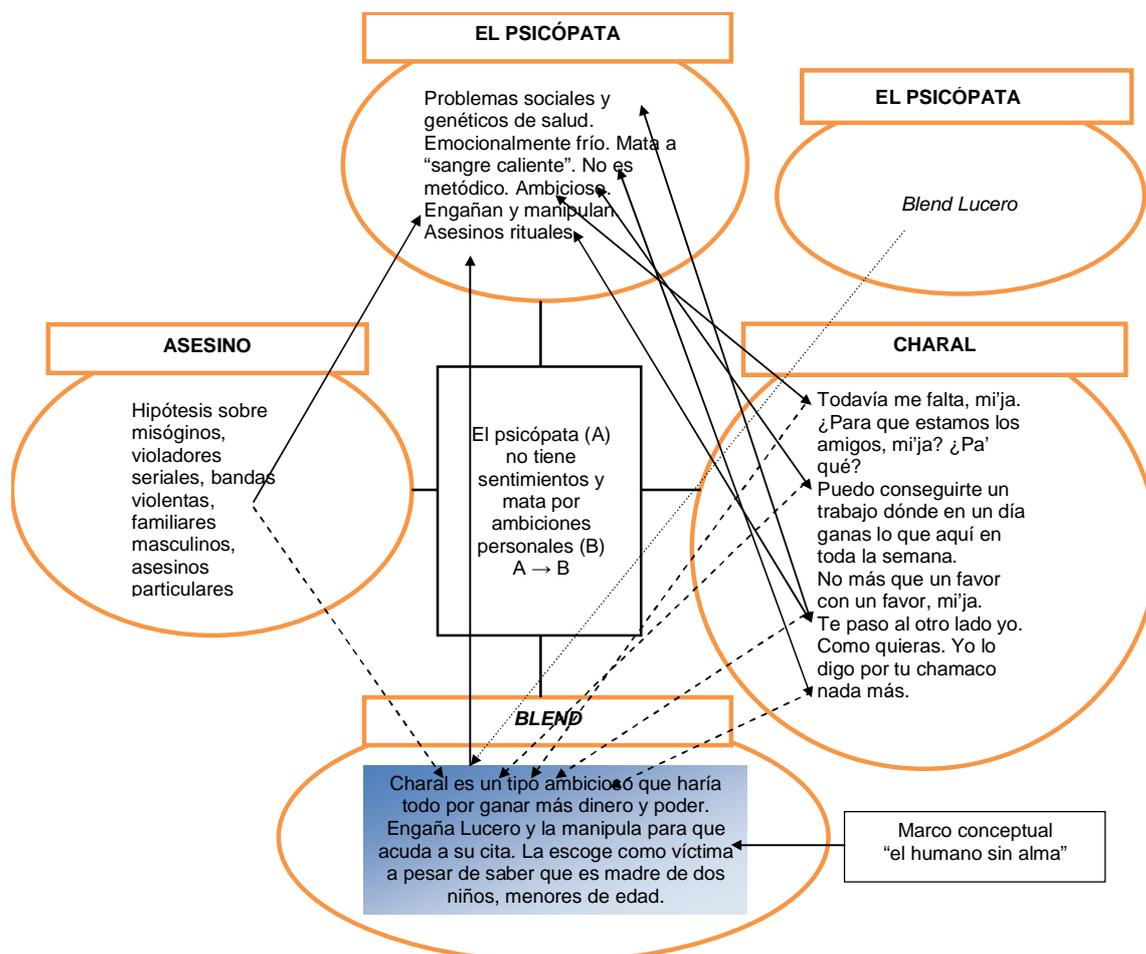
Pero más adelante ya es un tipo presionado por ganar más dinero y “hacerlo en grande”. Después de una plática con el jefe de la banda de narcotraficantes queda claro que él ha decidió dar el paso para convertirse en un criminal dispuesto a todo.

Charal: No se trata de eso. Tú sabes...
Ya quiero estar con ustedes, los grandes.
Narco: *(se ríe)* No seas tan ambicioso, Charal.
Es mucho para ti. Mira, te doy un consejo: mejor quédate así como estás.
Charal: **No seas así. Te he cumplido como ninguno. Ya es hora.**
Narco: Ya, ya... Deja de chillar. *(Viene Lucero a servirles una cerveza)*
[...]
Bueno Charal. Ya sabes lo que tienes que hacer para entrarle al jale.
Charal: **Va pues.**
Narco: Va. Sin pretextos, eh.
(TID/ Cap. 8, E2, 01:21 – 05:15)

Este es el momento en que escoge a Lucero como su víctima. Charal no es metódico, no planea mucho. Es su primer asesinato que se requiere como un pacto de sangre para entrar a la cofradía de los narcos.

El caso de Charal es el más narrativizado del marco de los ASESINOS en *TID*. Veamos el *blend* de Charal:

Gráfico 33: *blend* del psicópata CHARAL



En el *blend* tenemos a Charal como un hombre ambicioso que haría todo por ganar más dinero, incluso matar. Para ello escoge a la primera mujer que le viene a la mente. El medio le da prominencia aquí a una relación individual muy marcada culturalmente: la madre soltera frente al psicópata que “no tiene madre”²⁹⁵, un ser humano sin alma. Todo en Charal está enfocado a su meta y por eso no duda en engañar a Lucero y jugar con la desesperación de ésta (“puedo conseguirte un trabajo”). El marco conceptual genérico en el que se realiza el *blend* es el del “ser humano sin alma” que no tiene remordimientos y no duda en matar a una madre, si esto le sirve a sus propósitos.

²⁹⁵ “No tener madre” (loc. v.), desalmado, desvergonzado, atrevido, en: www.jergadehablahispana.org.

5.2.2 El hombre-demonio

Quando más elaborado sea el malo,
mejor será la película.
Alfred Hitchcock

En oposición al marco de la MUJER-VÍCTIMA con calidad de mártir, Erika, se narrativiza en *TID* una figura antagonista: un demonio en la figura de Bruno. Si Erika está llena de compasión, Bruno solamente siente cinismo y desprecio por las víctimas y sus familiares. Es un espíritu malo que contamina a todos los seres a su alrededor y encarna el mal en todas sus manifestaciones²⁹⁶. En el sistema patriarcal es el poder y la autoridad absoluta que rige, sobre todo, el destino de las mujeres.

Los medios de comunicación han creado un gran acervo de hombres-demonio a lo largo de su historia. Los temas demoníacos han sido aprovechados en el cine para cautivar a una audiencia con emociones fuertes: pactos satánicos, ladrones de almas, demonios menores, criaturas infernales, almas en venta, cultos peligrosos. El demonio ha sido "invocado" en multitud de películas, ya sea de una manera directa o simplemente de pasada. Sin embargo no son muchas las ocasiones en las que ha sido encarnado por actores reconocibles como sucede en *TID* con la figura de Bruno. En estas narraciones mediáticas el demonio no se limita simplemente a ser la más alta representación del Mal, sino que en ellas el personaje maligno tiene un protagonismo vital para el desarrollo del guión. Él asume el rol del antagonista difícil de vencer. Cada colectividad tiene sus hombres-demonio y en México son encarnados frecuentemente por un representante de una autoridad machista y misógina que opera con poder absoluto.

5.2.2.1 El arquetipo de hombre- autoridad machista-misógino

El hombre-autoridad es un concepto que hace referencia a lo que podríamos definir como un hombre en el doble sentido de la palabra. Por un lado, en la acepción occidental, el hombre es la autoridad natural que por encomienda religiosa tiene superioridad sobre la mujer ("el hombre es la cabeza del hogar", *Corintios 11:3*). Por el otro lado, esta posición le confiere también una autoridad natural para dirigir el orden en una sociedad. Si la sociedad tiene un diseño fundamentalmente patriarcal, el hombre es simultáneamente una

²⁹⁶ Corintios 2:11 y Lucas 10:20.

autoridad individual y social con el derecho de mandar y de dirigir, y, si fuera necesario, hacer uso de su poder mediante la fuerza y la coacción para lograr la estabilidad del sistema en cuyo centro se encuentra. El hombre-autoridad está a cargo de vigilar sobre las relaciones sociales y el cumplimiento de los roles.

Cómo ya se discutió con anterioridad, este sistema de autoridad masculina requiere para su mantenimiento y perpetuación de una infraestructura social de roles muy rígidos, desde la mujer cómplice al hombre cómplice. Lerner (1986: 32) lo ha definido en sentido amplio, como “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general”. Pero el área de dominio no solamente abarca los roles socialmente aceptados para mujeres y niños, sino también los roles para los hombres en una sociedad.

En los estados modernos, el hombre como autoridad es una extensión del concepto del *pater familias* quién, a través de la ley, sus instituciones y la economía define a quiénes está permitido constituirse como sujetos políticos y en qué medida. En la perpetuación del sistema que se centra en un hombre-autoridad participan, por tanto, la iglesia, el estado, el sector y sus instituciones, el sector educativo y las fuerzas productivas.

El arquetipo del hombre-autoridad es por definición machista, es decir, dedicará gran parte de su esfuerzo a exhibir rasgos que cimenten su masculinidad. En sociedades que definen roles muy rígidos para los sexos, tal es el caso de la sociedad mexicana, el hombre-autoridad no solamente se afirma mediante una constante comunicación de su supremacía masculina, sino también a través de un desprecio profundo de todo lo femenino. El arquetipo del hombre-autoridad machista-misógino, es por tanto un ser masculino con atributos de: “rudo”, “mandón”, “insensible”, “despectivo con el sexo femenino”, “interesado” y “corrupto”. Desprecia a los hombres débiles y admira a los dominantes y poderosos. Considera que la mujer es un objeto, un juguete y desprecia la emocionalidad de ésta. Tiene una idea clara de cómo tiene que actuar un varón y maneja su autoridad con rasgos de tiranía, despotismo y dictadura.

5.2.2.2 **Bruno: “yo soy la ley” o el mito de la justicia como instrumento de la mediación social**

El ministerio público soy yo.
Bruno
TID

La figura de Bruno en *TID* abre un espacio de actuación para todos estos rasgos arquetípicos de un hombre-autoridad con tintes machistas y misóginos. La autoridad en manos del policía Bruno pierde su función social reguladora y se convierte en un coto de caza individual para beneficio de una sola persona. Bruno tiene rasgos dinamizados en la narración de corrupto en el cumplimiento de sus funciones como policía que implica acciones típicas como “averiguar”, “investigar” y “dar seguimiento a los asesinatos a mujeres”, porque en su dinamización como misógino considera que no vale la pena indagar más sobre las causas de estos asesinatos y mucho menos, sobre los asesinos. Para Bruno las mujeres son víctimas porque no obedecen a las reglas establecidas:

- Bruno: Mire, yo no tengo la culpa de lo que le pasa **a las señoritas que andan por ahí.**
(TID/Cap. 1, E11, 14:38 – 16:49)
- Bruno: Mire, **si yo tuviera una hija, no frecuentaría esos lugares que sus hijas frecuentan y se pondrían esos pantaloncitos tan apretados para provocar a los hombres.**
(TID/ Cap. 4, E2, 1:09:59 – 1:13:00)
- Bruno: Lucio, acompaña aquí a la señorita. *(al oído)* **Te recomiendo el “tres”.**
(TID/ Cap. 7, E7, 1:00:30 – 1:06:20)
- Bruno: Doña Katia de mi corazón, **pa´ mi que me estás conquistando. Te gusta mucho venir por acá.**
(TID/ Cap. 9, E2, 02:38 – 06:08)

Su calidad de hombre macho la manifiesta en sus constantes alusiones a su hombría, agrediendo y amenazando a los demás. Unas veces, para distanciarse del dolor y de los reclamos de los padres de familia que vienen en busca de su ayuda, otras veces para denotar a sus súbditos quién es el que manda, y otras veces para dejar claro a terceros, como David y Valerio, que él si es realmente un “macho” en todas las situaciones y con todo el poder que le confiere su puesto de autoridad:

Con los padres de familia

Bruno: (A Patty y Toño, padres de Flor) ¿Ustedes son **los padres?**
¿Por qué no la cuidan?
(TID/ Cap. 4, E2, 1:09:59 – 1:13:00)

Con David

Bruno: ¿Entonces qué?, mi bueno. ¿Cómo dijiste que te llamabas?
David: David. Soy periodista.
Bruno: **¿Y qué? ¿Es tu novia o nada más tu movida?**
David: Estamos comprometidos. ¿Y a usted qué le importa?
Bruno: **Interesante, interesante.**
(TID/Cap. 7, E7, 1:00:30 – 1:06:20)

Fotos 22 y 23: Bruno amenaza a David



Con Valerio

Bruno: **Pues ¿qué güerito?, ¿cuántos fueron?**
Valerio: No sé, la verdad. No vi muy bien. Pudieron haber sido como cuatro.
Bruno: **Pudieron, pudieron. Mi amor, a mi no me vienes con medias tintas. [...]**
Bruno: **¿Por qué no hiciste nada?**
Valerio: Señor, todo fue muy rápido. Traían pistolas. No pude hacer nada.
Bruno: **Pa' mi que son puros cuentos.**
Bruno: **Lucio, Ramírez, movidos. A este me lo encierran.**
(TID/ Cap. 5, E 10, 17:16 – 18:57)

Su antagonista Erika generalmente le produce gracia porque no la toma en serio. Bruno la provoca y se deleita con sus reacciones (“¡ay, qué güerita!”):

Erika: Dígale de mi parte a su superior que ya me di cuenta. Que ya vi sus métodos de investigación. Le juro que esto se va a saber.
[...]
Bruno: **(se ríe a carcajadas)**
¿A poco eso dijo? ¿Qué se va a saber?
Judicial: Si don Bruno. O sea, que va a escribir sobre de esto. Yo creo...
Bruno: **Hija de su... ¡Ay qué güerita, qué güerita!...**
(TID/ Cap. 4, E4, 1:15:33 – 1:16:43)

Foto 24: Bruno se burla de Erika



Conforme avanza la narración, se cansa del constante cuestionamiento que Erika le hace. La amenaza porque, más y más, ella se está convirtiendo en un auténtico peligro para él, no solamente cuestionando su hombría, sino también su autoridad:

Bruno: Mire, si yo tuviera una hija, no frecuentaría esos lugares que sus hijas frecuentan **ni se pondrían esos pantaloncitos tan apretados para provocar a los hombres.**

[...]

Erika: No me amenace. Más bien cumpla con su trabajo y atienda esa gente.

Bruno: **Eso, con buenos modales y hablando bien, se entiende la gente ¿verdad?**

(TID/ Cap. 4, E2, 1:09:59 – 1:13:00)

Erika: Pues, parece que necesita a alguien que le diga como hacer su chamba.

Además es indignante como trata a los parientes y padres de las víctimas. Parece una burla. ¿De qué se trata?

Bruno: **(golpea el escritorio con fuerza, luego sonríe)**
'Ta bien, 'ta bien. ¿Qué quiere que hagamos?

(TID/Cap. 4, E6, 1:21:09 – 1:25:12)

Parte de la hombría y de la autoridad de Bruno se dinamiza con que él siempre está en control de sus sentimientos. Los sentimientos son algo femenino que él desprecia. Cuando Erika lo hace enfurecer generalmente reacciona con cinismo, burla o semejantes para no perder el control de la situación, seguido de amenazas para nuevamente auto-afirmarse:

Bruno: ¿Alguien vio al sospechoso esta noche?

Erika: **(se burla) No es sospechoso. Es su novio. [...]**

Bruno: **(contrariado)** ¿Alguien vio a Valerio Medina esa noche? ¿Alguien vio algo? ¿Tú?, ¿tú?
(no hay respuesta)
Pueden volver al trabajo señoritas, por el bien del país.
(TID/Cap. 4, E6, 1:21:09 – 1:25:12)

Pocas veces se permite una trasgresión a esta regla de autocontrol y cuando sucede tenemos un efecto de amenaza. Entendemos que detrás de la burla hay un hombre sumamente peligroso:

Bruno: ¿No saben que es pecado interrumpir los sagrados alimentos de los ajenos?
[...]
Señora no venga con toda su banda. No me eche montón.
[...]

Erika: *(se dirige a Lucio)*
Perdón, nos podría atender. Necesitamos levantar una denuncia por la desaparición de una niña. No, son dos. Lo que pasa es que hoy acaba de desaparecer una niña de trece, la vez pasada desapareció otra, pero el señor no nos pela, no nos hace caso, ni la primera vez, ni ahora...

Bruno: **Lucio, pícale aquí a la chilanguita que el ministerio público soy yo.**

Erika: Bueno, pues entonces haga su trabajo y atiéndanos.
(TID/ Cap. 4, E2, 1:09:59 – 1:13:00)

Bruno: Mira, vamos a dejarnos de tarugadas. ¿Está bien? Tu eres de la capital, estás acostumbrada a la nota rosa. **Aquí no puedes pisar calle. Salte de todo esto, por tu bien, te lo digo.**
(TID/Cap. 4, E6, 1:21:09 – 1:25:12)

Foto 25: Bruno amenaza a Erika



Bruno: **Si no confía en mí, ¿pa' qué está aquí?**
Erika: Esperando que haga algo. Por lo menos podría cumplir la ley, es mucho pedir ¿o qué?

- David: Perdón estamos algo asustados. Esto ha sido muy duro para todos. Me imagino que para usted también.
- Bruno: *(se burla)* **Si, también para mi. ¿Qué cree? Que soy de palo, ¿o qué?**
[...]
Hagan me caso. Un buen consejo. Hagan sus maletas [...]. Váyanse lo más rápido que puedan, antes de que...si me explico, ¿verdad?...
(TID/Cap. 9, E2, 02:38 – 06:08)
- David: Pero lo que hacen ustedes de tenerlo ahí adentro es un atropello.
- Bruno: **Atropello es lo que están haciendo conmigo. Por favor, déjenme trabajar en paz.**
- Erika: No, no lo vamos a dejar en paz hasta que no nos diga que lo van a dejar libre.
- Bruno: **¿No entienden que sus vidas corren peligro?**
(TID/ Cap. 10, E4, 27:40 – 29:23)

Bruno usa su puesto para relacionarse de la manera más conveniente para sus propósitos que pueden ser inferidos a través de diversas instanciaciones verbales de terceros y varias construcciones visuosimbólicas, en las que lo vemos en un bar picadero dónde se reúnen los narcotraficantes. También aprendemos que es amigo del “Señor Leopoldo” (el político influyente):

- Toño: Por eso me atrevo a pedir que usted se lo diga **al Sr. Leopoldo que me ayude. Que le diga a su amigo, el policía, el Sr. Bruno** que si le puede poner atención al caso.
(TID/Cap. 4, E9, 1:25:41 – 1:27:52)

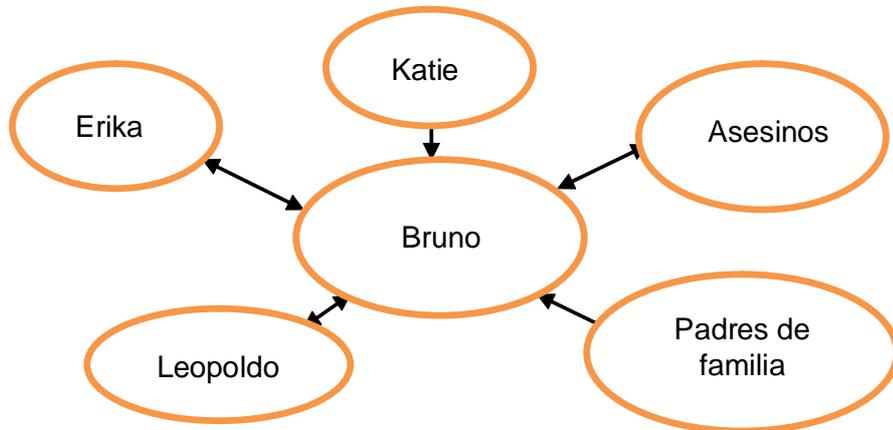
Esto permite la construcción de Bruno como una pieza clave en el rompecabezas de los feminicidios en Ciudad Juárez. Así lo sienten también todos los padres de familia y Erika. Al final de la event-telenovela lo persiguen durante una marcha contra el feminicidio gritándole constantemente “ni una más”:

Fotos 26 y 27: "la sociedad" persigue a Bruno



Bruno, en los ojos de los padres de familia, de la reportera y de la sociedad en general Bruno es la "encarnación del mal". Él personifica todos los problemas de una autoridad perversa que se encuentra en el centro de todas las relaciones narrativizadas tal como lo muestra el siguiente gráfico:

Gráfico 34: Bruno, en el centro de las relaciones de los espacios de actuación en TID



Cómo vemos en el gráfico, algunas figuras mantienen una relación unilateral con Bruno, aquí marcado con las flechas sencillas. Estas personas (padres de familia) lo buscan para que les ayude o para mantener la relación con las investigaciones en el caso de los asesinatos (Katie). Otros tienen una relación bilateral con Bruno (flechas dobles), como es el caso de Erika, que lo busca para que le ayude en las investigaciones, y Bruno a su vez, se convierte en su antagonista. Leopoldo necesita Bruno como su ejecutor y Bruno

necesita la protección de Leopoldo para sus actividades corruptas. Los asesinos también están en una relación mutua con Bruno porque operan bajo su protección y Bruno (probablemente) recibe de ellos favores económicos. Para ello nada contamos con pistas indirectas: vemos a Bruno en el bar “picadero” con los narcos y los asesinos, y Toño dice que es amigo del licenciado Leopoldo.

La narrativización alrededor de un personaje principal antagonico que mantiene relaciones con todas las demás figuras es prototípica para la narrativa porque este espacio permite una concentración de los rasgos dinamizados hacia una construcción del significado global que define el carácter generalizado de una narración. En el caso de *TID* se puede definir la narración cómo de “detective” con una oposición principal entre la investigadora Erika y el policía Bruno.

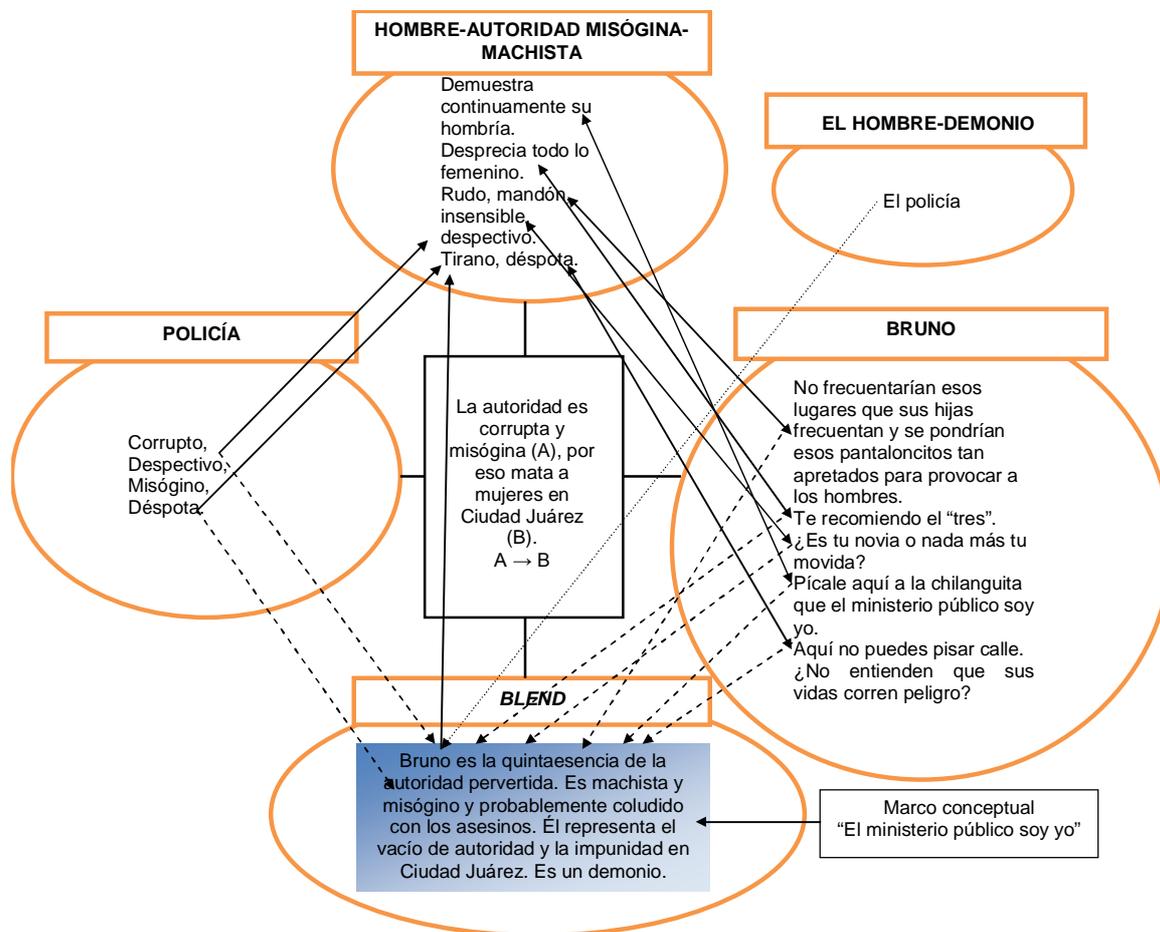
El espacio de actuación central facilita la integración de múltiples *blends* individuales hacia relaciones narrativas complejas o la construcción de un conflicto narrativo²⁹⁷. Todos los espacios se relacionan mediante el mismo núcleo, lo cual permite caracterizarlos de manera metonímica, simplificada y generalizada.

El espacio de Bruno, como la personificación de la ley, de la autoridad y, a la vez la encarnación del mal mantiene “vivo” el conflicto narrativo hasta el término de la narración, y, probablemente más allá de la misma en una fusión del personaje con la experiencialidad del receptor en su entorno real.

En la narrativa se caracteriza el espacio del antagonista por una acumulación del mayor número de rasgos arquetípicos que denotan su condición de “malo”, tanto a nivel verbal como a nivel visuosimbólico. Esto transfiere la atención de la construcción individual del personaje a la construcción global del conflicto narrativo y, con ello, a la construcción de significados macros. Para Bruno podemos entonces realizar el siguiente *blend*:

²⁹⁷ Entendemos como *conflicto narrativo* un conflicto básico entre dos fuerzas en oposición con probables subesquemas que derivan de este conflicto central. Este conflicto dinamiza la narración y la mueve por una linealidad espaciotemporal. Esto incluye un conflicto de voluntades e intereses así como una relación dialéctica entre el agonista y el antagonista que llevan a las necesarias transformaciones del agonista y producen la construcción de significación narrativa de un concepto o conceptos como interpretación de un evento del mundo físico espaciotemporal.

Gráfico 35: blend BRUNO



Bruno tiene su contraparte parcial en el policía mexicano real que frecuentemente aparece como despectivo, corrupto, déspota y coludido con el crimen. López Vargas (2000:3) define la policía en México de la siguiente manera:

recientes estudios han revelado una inclinación hacia el abuso y la violación de derechos humanos por parte de la policía en el desarrollo de sus funciones relacionadas con el proceso penal. Un complejo mecanismo que conjuga la violación a la ley y su errónea interpretación, continúa permitiendo que la confesión extraída con violencia por parte de la policía sea relevante en la acusación del ministerio público y la decisión del juez. La incidencia de la tortura, según investigaciones que incluyen la entrevista con los actores del proceso penal, sigue siendo alarmante.

La dinamización de los rasgos de Bruno lo relaciona con el arquetipo de un policía como figura negativa, corrupta y amenazadora para la sociedad ("no entienden que sus vidas corren peligro") con tintes machistas y misóginos ("te recomiendo el "tres"). La acumulación de éstos rasgos lo hace "el malo" de la narración en quien radica una causa

importante de los asesinatos a mujeres en Ciudad Juárez. La autoridad no hace nada, es misógina (“el ministerio público soy yo”) y, en consecuencia, Ciudad Juárez se convierte en un lugar que tolera un feminicidio masivo. El medio de comunicación actualiza el arquetipo del policía malo culturalmente codificado que no se encuentra al servicio de la sociedad sino opera para beneficio propio.

5.2.3 El arquetipo del hombre-cómplice

En el apartado de las mujeres-cómplice se discutieron aspectos de arquetipos de mujeres que conllevan a la perpetuación de un sistema machista-misógino, principalmente como una estrategia de evasión de convertirse en víctimas. Pero el sistema machista no solamente rige las normas para el comportamiento de las mujeres, sino también fija los roles para los hombres, convirtiendo a muchos de ellos en cómplices, ya sea para asegurarse una posición privilegiada dentro del sistema o para evadir situaciones de abuso por parte de congéneres.

Castañeda (2007) discute ampliamente estos aspectos del hombre-cómplice en su estudio sobre el “machismo invisible”, o aquel machismo que no se encuentra en una superficie social inmediata como en el caso del abuso físico de un hombre hacia una mujer. Castañeda argumenta que el machismo más que una forma de dominación masculina al sexo femenino es una “forma de relacionarse” que se basa “en el manejo del poder” (2007: 29) lo cual refleja todo tipo de desigualdades sociales, económicos y políticos en una sociedad, indistintamente del sexo del individuo. De esta manera se generan roles sociales normados, tanto para las mujeres como los hombres que se aprenden desde la infancia e implican una especie de “culto a la masculinidad” (ibid.: 33) en detrimento de la feminidad. El resultado es una oposición natural entre lo masculino y lo femenino que “daña a hombres y a mujeres por igual” (ibid.: 35). Porque no solamente se distinguen rasgos arquetípicos de mujeres como “buenas” o “malas” representantes de la feminidad, sino también se crean modelos para los hombres “verdaderos” y aquellos que no lo son. Esto lleva a conductas destinadas a probar continuamente la “hombría” y la masculinidad en los roles asignados.

Los rasgos del arquetipo masculino marcan lo que implica ser un “verdadero hombre” que incluyen acciones tipificadas de “la dominación de la mujer, la competencia con otros hombres, la exhibición de agresividad y una sexualidad de depredador” (Castañeda 2007: 40). De acuerdo a la realización de estos rasgos se establece una escala que va desde el hombre dominante (mejor representante de la categoría) con atributos distintivos como “poder”, “dinero”, “posición social” o “profesión importante” hasta el hombre débil (peor representante). El conjunto de los diferentes representantes del arquetipo conforman una complicidad para sostener el sistema machista defendiéndolo frente a un enemigo en común a todos: la mujer.

En *TID* tenemos dos espacios genéricos de actuación adicionales a los espacios de VÍCTIMA y ASESINO concretamente el espacio del político Leopoldo y el espacio del novio de Rosa María, Valerio. Ambos, respectivamente, representan a los polos opuestos de la escala de masculinidad en un sistema machista, esto es, el hombre dominante y el hombre débil, y, cada quién en su condición, coadyuvan a los crímenes. Ellos son arquetipos de los hombres-cómplice de los asesinatos en Ciudad Juárez

5.2.3.1 Leopoldo: el hombre dominante o el mito del criminal de cuello blanco

Soy el jefe de jefes señores, me respetan a todos niveles
y mi nombre y mi fotografía nunca van a mirar en papeles
porque a mi el periodista me quiere
y si no mi amistad se la pierde.
Soy el jefe de jefes
Tigres del Norte

Leopoldo, el esposo de Fany, es un político influyente que tiene conocimiento de los crímenes en Ciudad Juárez y probablemente saca provecho económico y político de ellos. La narrativización dinamiza pocos rasgos que lo presentan como un hombre dominante y criminal de cuello blanco. El crimen de “cuello blanco” es un crimen “committed by a person of respectability and high social status in the course of his occupation” (Sutherland 1949: 52-53). Estos crímenes incluyen el fraude, la corrupción o el pago de mordidas. La percepción generalizada es que el crimen de cuello blanco no es tan “grave” como un crimen directo que incluye una víctima específica. Pero, sin duda alguna, es

frecuentemente este tipo de crimen que se encuentra “tras bambalinas” de otros crímenes generando el marco propicio de operación para éstos.

Tal es el caso en Ciudad Juárez; la corrupción de las autoridades y el nivel de impunidad frente a las actuaciones de la delincuencia organizada favorecen un clima de violencia generalizado. Las figuras detrás del crimen quedan frecuentemente oscuros o anónimos llevan vidas dobles que no dejan entrever sus verdaderas actividades. Así sucede con la figura de Leopoldo. Las referencias verbales y audiovisuales acerca de su involucramiento en los asesinatos a mujeres son mínimas y tienen que ser inferidas por medio de conocimientos pragmático-culturales: Leopoldo relacionándose con su esposa, con la directora de la ONG, o con el periodista David así como evaluaciones de terceros.

Con su esposa

Leopoldo (*la interrumpe*): La policía acaba de descubrir que todas estas mujeres llevaban una vida doble. **Usa tu inteligencia. Piensa un poquito.**

Fany: ¿Entonces todas son prostitutas y por eso las matan?

Leopoldo (*desesperado*): **Fany, me desquicias.** ¿Tú crees que las sacaron de su casa cuando estaban rezando el rosario? Yo creo que no.

(TID/Cap. 2, E8, 36:38 – 38:43)

Leopoldo: **No me amargues el día.**
[...]
Fany, me desquicias.

Fany: Si no quieres que me largue, **cállate la boca.**
No te enojés.

(TID/Cap. 2, E8, 36:38 – 38:43)

Leopoldo: **Fany, lo primero que hay que enseñar a nuestros hijos es disciplina.**

Fany: Si, pero tu no te enojés (*lo besa*).

Leopoldo: **No le des tanta importancia a esos chismes. ¿Qué te importa? Nada más es un jardinero.**

Fany: Ya vete. Se te va hacer tarde

Leopoldo: **Es lo que yo digo. ¡Ay, Fany!**

(TID/ Cap. 5, E11, 18:58 – 20:46)

Con Katie (directora de la ONG)

Leopoldo: Hola Katie, ¿cómo estás? Gusto en verte.

Katie: Mira, te presento a un periodista, David
Hola Leopoldo. Ya lo conozco.

Leopoldo: **Entonces no está solo. Katie es una tremenda luchadora.**
[...]
Por supuesto que les vamos a ayudar. Es más me voy a encargar personalmente de que no les falte nada.
(TID/ Cap. 8, E13, 20:08 – 22:10)

Con David (periodista)

Leopoldo: Ha hecho muy bien en venir a verme. **Estoy en la mejor disposición, quiero ayudar en todo.**
David: Gracias **Don** Leopoldo. Los crímenes no deben de quedar impunes. Si usted ve los expedientes, se daría cuenta que todo está sin rigor, pues, como revuelto, inconcluso.
Leopoldo: ¿Ha tenido acceso a esa información?
David: Bueno, aprovecho un descuido y... si.
Leopoldo: **Ustedes los periodistas, ¿por qué son tan curiosos?**
Bueno, lo que se me ocurre es que puedo dar...ofrecer...una recompensa para que se obtenga información y también puedo contratar a un investigador, el mejor. No importa lo que cueste.
(TID/Cap. 8, E13, 20:08 – 22:10)

David (sobre Leopoldo)

David: La reacción de Katie me sorprende, **porque dice Que Leopoldo no es así. Que no parecía sincero.**
(TID/ Cap. 8, E14, 22:11 – 22:35)

Toño (sobre Leopoldo)

Toño: Por eso **me atrevo a pedir** que usted se lo diga al **Señor Leopoldo** que me ayude. Que le diga **a su amigo, el policía, el Sr. Bruno**, que si le puede poner atención al caso.
(TID/Cap. 4, E9, 1:25:41 – 1:27:52)

Leopoldo aparece como un hombre dominante en cualquier situación y con cualquier persona. Por un lado domina a su esposa y la maltrata verbalmente, infantilizándola de manera despectiva (“usa tu inteligencia, piensa un poco”, “Fany, me desquicias”, “cállate la boca”). Por el otro lado es un hombre con frases hechas de político hábil generando una idea de seriedad y responsabilidad (“Por supuesto que les vamos a ayudar. Es más, me voy a encargar personalmente de que no les falte nada.”). Paralelamente deja saber a su audiencia de que es un señor realmente importante con ilimitados recursos

(“ofrecer...una recompensa para que se obtenga información y también puedo contratar a un investigador, el mejor. No importa lo que cueste.”).

El poder y la influencia de Leopoldo lo reflejan las intervenciones verbales de David que lo llama “don” en señal de respeto o Toño que pide que intervenga en el caso de su hija desaparecida, porque el Señor Leopoldo tiene amigos importantes. Todo apunta a un hombre influyente y poderoso con numerosos contactos en diferentes esferas. Es una figura con rasgos arquetípicos de su contraparte, el político mexicano real que es elegante y elocuente en público, un tirano con su esposa y un tanto corrupto y peligroso, con muchos contactos en submundos sociales.

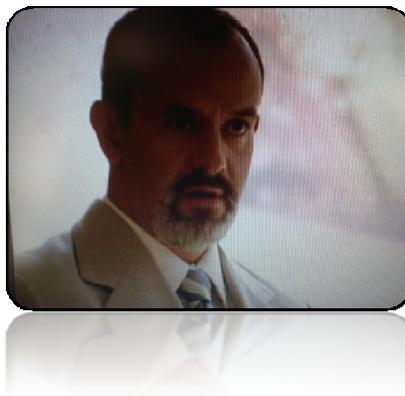
La certeza de que Leopoldo no es un político cualquiera, sino alguien que está detrás de los crímenes en Ciudad Juárez no se da hasta el final de la event-telenovela. Esta ruptura de la linealidad espaciotemporal es atípica y está destinada a lograr un efecto conceptual determinado.

Veamos el siguiente ejemplo: En el audio tenemos la música incidental de víctima que inicia cuando David le confiesa a Leopoldo que está en poder de varios expedientes policíacos.

David: Si usted ve los expedientes, se daría cuenta que todo está sin rigor, pues, como revuelto. inconcluso.

INICIA MÚSICA INCIDENTAL DE VÍCTIMA

Foto 28: Leopoldo mirando a David



Leopoldo: **¿Ha tenido acceso a esa información?**
David: Bueno, aprovecho un descuido y... si.
Leopoldo: **(se ríe) Ustedes los periodistas, ¿por qué son tan curiosos?**
(TID/Cap. 8, E13, 20:08 – 22:10)

En la próxima escena, cuando Leopoldo presenta David y Katie. David afirma conocerla ya. Leopoldo se desconcierta ante esta noticia e nuevamente escuchamos la música incidental de víctima en las tomas de dos (Leopoldo y David):

INICIA NUEVAMENTE MÚSICA INCIDENTAL DE VÍCTIMA

Foto 29: Leopoldo y David conversando



Leopoldo: Entones no está solo. Katie es una tremenda luchadora.
(TID/ Cap. 8, E13, 20:08 – 22:10)

Más adelante tenemos un redundancia verbal de Katie acerca del peligro que corre David cuando su cuñado expresa su desconfianza en Leopoldo (“Leopoldo no es así. No parecía sincero”). A pesar de las pistas, ni David ni el espectador sospechan del desenlace venidero. La construcción del significado no es inmediata. Únicamente se percibe a Leopoldo como alguien que podría estar detrás de los asesinatos. No se relaciona la figura de David con el marco de VÍCTIMA. No es hasta el final de la event-telenovela que el receptor establece la relación con la música incidental anticipatoria en las escenas de David-Leopoldo cuando David es ejecutado por judiciales.

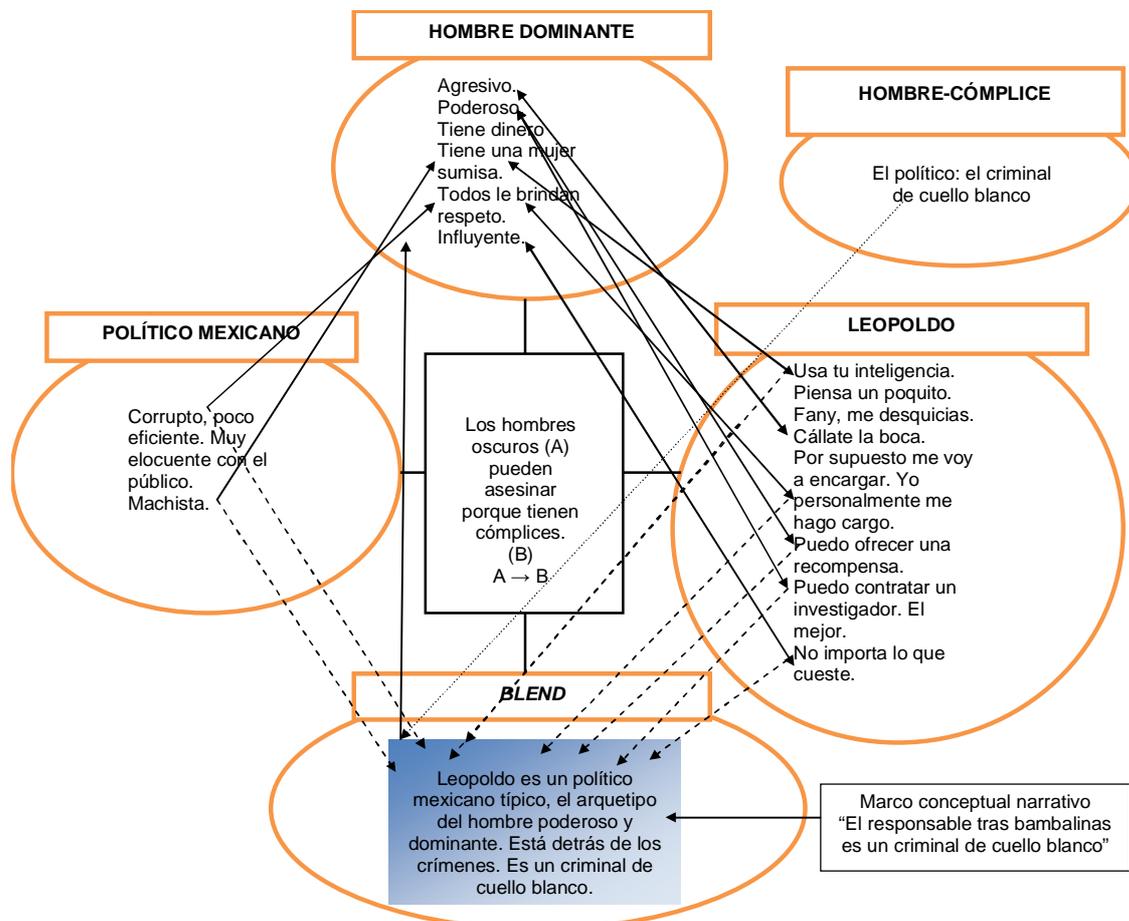
Foto 30: David ejecutado



(TID/Cap. 10, E12, 43:22 – 44:05)

El efecto de la combinación del audio con una figura de víctima atípica y una disociación espaciotemporal genera un efecto de sorpresa y lleva a la construcción *post-evento*. O, cómo lo manifiesta el corrido que pusimos de cita inicial, “porque a mi el periodista me quiere y si no mi amistad se la pierde”. Esto nos deja con el siguiente blend para Leopoldo:

Gráfico 36: *blend* POLÍTICO (cómplice)



El espacio de Leopoldo exhibe contrapartes parciales con la figura de un político mexicano corrupto. A nivel de la estructura mental profunda actualiza el modelo de un hombre dominante al cual todos brindan respeto por su posición social (“don”, “usted”, “señor”) y su influencia política (“yo personalmente me hago cargo”). Al mismo tiempo es un hombre misógino con una esposa que le tiene miedo (“cállate la boca”). El hombre-cómplice es pareja de una mujer-cómplice para afianzar su posición y ejercer su poder patriarcal desde el ámbito privado hacia el público en el que despliega una aparente displicencia (“puedo ofrecer una recompensa”, “puedo contratar un investigador”). La relación semántica del *blend* es de implicación. Los asesinos pueden actuar de esta manera porque cuentan con un cómplice poderoso que los encubre. Leopoldo actualiza el

en la construcción narrativa mediática el mito del criminal de cuello blanco (flechas azules).

5.3.2.2 **Valerio: el hombre débil o el mito del cobarde**

Los cobardes mueren muchas veces
antes de su verdadera muerte.
William Shakespeare

El machismo es un sistema de valores en el que también los hombres se pueden convertir en víctimas. Este es el caso de Valerio, el novio de Rosa María. Valerio es testigo ocular del secuestro de Rosa María pero no hace nada para impedir el secuestro. En vez de denunciar el crimen decide irse de Ciudad Juárez. El espacio de Valerio se construye como el arquetípico hombre débil, un cobarde en una dualidad interesante: frente a su novia exhibe comportamientos dominantes y controladores, hasta agresivos y frente a otros hombres se muestra servil, sumiso y débil. Las intervenciones verbales instancian estos rasgos:

Con su novia Rosa María (afuera de la maquila)

Rosa María: Valerioooo!
Valerio: **¿Por quién me tomas, eh? Me tienes cansado esperándote.**
Rosa María: Ay, ya no te enojas.
Valerio: **¿No te enojas?, ¿ya vistes las horas que son?**
Rosa María: No seas exagerado. No han pasado ni diez minutos.
[...]
Valerio: **Tú seguro que te quedaste platicando con el tal Mario.**
Rosa María: Claro que no. Ya te dije que es mi jefe.
Valerio: **¿Tu jefe? Pues que tu jefe te espere y tu jefe te lleve a tu casa.**

(TID/ Cap. 1, E1, 01:12 – 02:05)

Valerio claramente está muy enojado de que su novia saliera tarde del trabajo. Se molesta porque ella lo hizo esperar (“¿por quién me tomas, eh?”). La amenaza con retirar sus atenciones (“me tienes cansado esperándote”). Cuando ella no suplica por el perdón, si no más bien lo trata de calmar, él se enoja aún más (“ya vistes la horas que son”). Rosa María nuevamente no le da importancia y entonces Valerio la acusa de haber estado coqueteando con su jefe (“con el tal Mario”). La reacción de Rosa María todavía no incluye la petición de que le perdone, por lo que Valerio la abandona frente a la maquila (“pues que tu jefe te espere”). Al poco tiempo de haberla dejado ahí viene un auto y

secuestran a Rosa María. Valerio se esconde detrás de un árbol y no se atreve a intervenir.

Foto 31: Valerio, testigo ocular del secuestro de Rosa María



Más adelante, Erika y Alma encuentran a Valerio y lo cuestionan. Frente a la insistencia y la desesperación de Alma, confiesa haber tener miedo (“tenía miedo, señora”) y que por eso se quiere ir de Ciudad Juárez (“quiero estar lejos de este infierno”). Aquí Valerio exhibe comportamientos propios de una víctima, indefenso e impotente para hacer algo. Su única salida es la huída.

Con Alma, La madre de Rosa María

Valerio: ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué quieren?
Erika: Andamos buscando a Rosa María.
Valerio: **Yo no sé nada.**
Erika: ¿Cómo que no sabes nada? Tú eres su novio.
¿Por qué estás empacando? ¿A dónde te vas?
Valerio: Lejos, no me importa. **Quiero estar lejos de este infierno.**
Alma: No, tú no te vas a ningún lado. Me tienes que decir dónde está.
Valerio: Yo no sé nada. No sé nada, lo juro
Alma: *(golpea a Valerio)* ¿Cómo que no sabes nada? Si tú eres su novio.
Algo tienes que saber, algo.
Valerio: **Se la llevaron. Todo fue muy rápido.**
[...]

Alma: *(lo sigue golpeando)* ¿Y por qué no hiciste nada? ¿Por qué no la defendiste? Dime, ¿por qué no la defendiste?

Valerio: *(llorando)* **Porque tenía miedo, señora.**
 Los tipos traían fusca y yo no pude hacer nada. Solo me quedé viendo. **No pude hacer nada.**
 (TID/Cap. 5, E9, 13:46 – 17:15)

Valerio tiene el perfil del arquetipo de cobarde, del hombre débil. Estos rasgos se acentúan cuando se encuentra en la comisaría. Alma y Erika lo convencen para que rinda su declaración. Valerio le tiene miedo a Bruno y se muestra deferente (“señor”) y su narración de los hechos no es convincente, por lo cual es tomado preso (“pa’ mí que son puros cuentos”, “a éste me lo encierran”). Valerio no ofrece resistencia o protesta alguna.

Con Bruno, el policía

Bruno: Pues que güerito, ¿cuántos fueron?

Valerio: **No sé, la verdad. No vi muy bien. Pudieron haber sido como cuatro.**

Bruno: Pudieron, pudieron. Mi amor, a mi no me vienes con medias tintas.

[...]

Bruno: ¿Por qué no hiciste nada?

Valerio: **Señor, todo fue muy rápido. Traían pistolas. No pude hacer nada.**

Bruno: Pa’ mí que son puros cuentos.

[...]

Bruno: Lucio, Ramírez, movidos. **A éste me lo encierran.**
 (TID/ Cap. 5, E 10, 17:16 – 18:57)

Valerio es torturado en su celda para confesar el crimen de Rosa María. Su actitud es de un hombre quebrado; es una víctima más del sistema machista que privilegia a lo hombres fuertes y castiga a los cobardes y débiles:

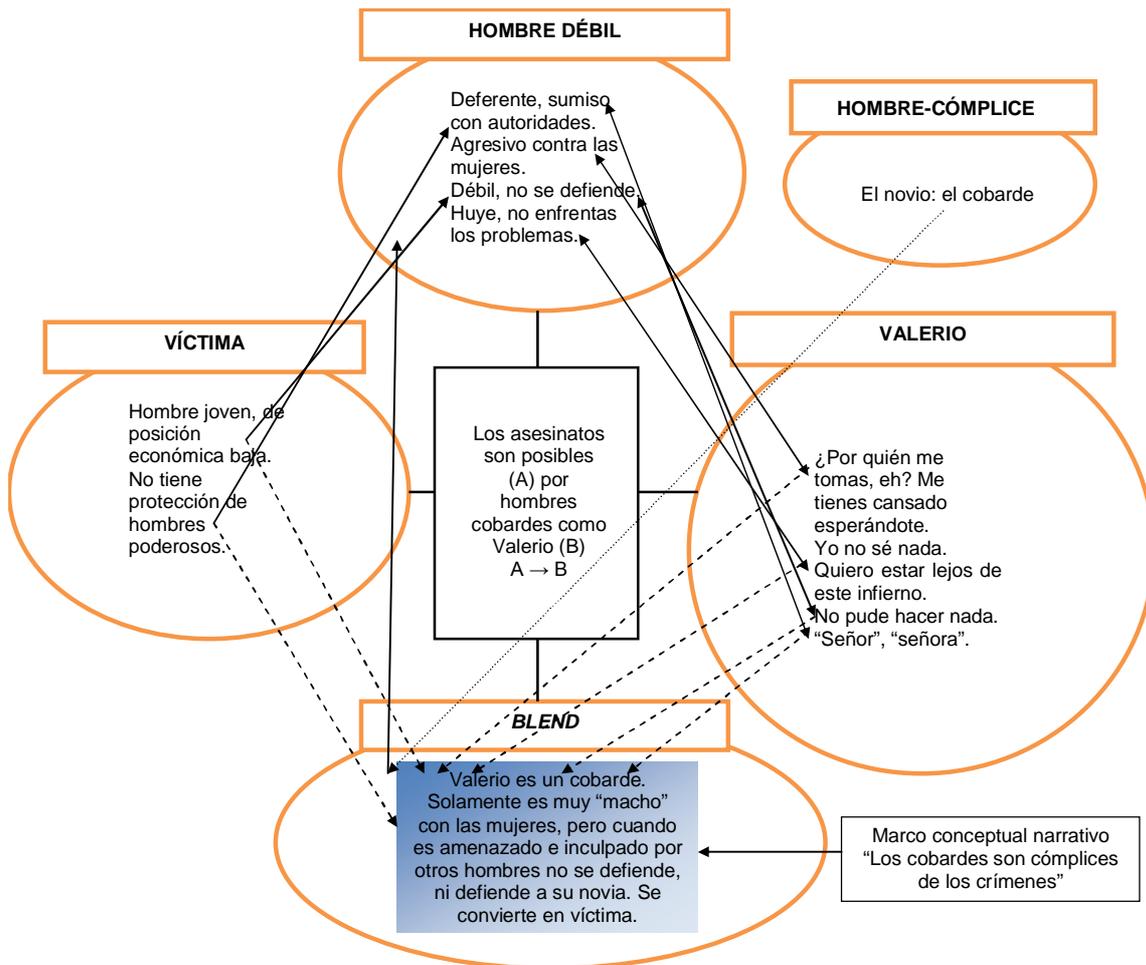
Foto 32: Valerio en su celda



Valerio: **Yo no fui.** Le juro que yo no hice nada.
Nada. Yo no fui. Yo la amaba.
 (TID/Cap. 10, E4, 27:40 – 29:23)

El *blend* de Valerio muestra la instanciación de los rasgos arquetípicos del cobarde que finalmente cae víctima del sistema machista:

Gráfico 37: *blend* VALERIO



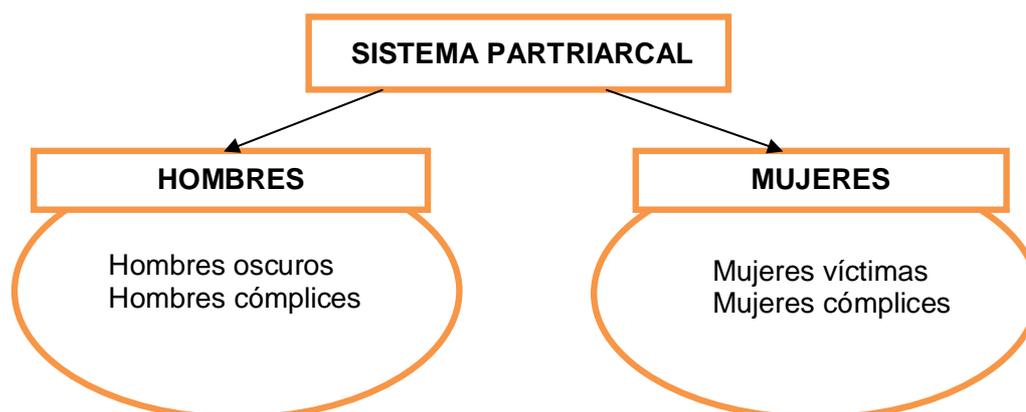
Valerio es el arquetipo del hombre débil. Se muestra agresivo con personas que considera menos fuertes que él, como las mujeres ("¿Por quién me tomas?"), pero es muy deferente frente a la autoridad, sobre todo cuando ésta es masculina ("señor") o culturalmente establecida, como la madre ("señora"). Valerio no se enfrenta a los problemas ("quiero estar lejos de este infierno") y cuando lo obligan a declarar, él no se

defiende contra las acusaciones y asume su destino como víctima (“yo no hice nada”) en vez de solicitar un abogado o pedir el cumplimiento de la ley.

Ambas figuras, ambos espacios de actuación de los hombres-cómplice confieren estructura conceptual adicional al marco conceptual de los HOMBRES OSCUROS. Esquematizan de manera arquetípica las figuras centrales de un sistema patriarcal, esto es, el depredador, el macho dominante y el hombre débil. Todos son asesinos de las mujeres: unos las usan, otros lucran con ellas y terceros no las defienden.

Podemos resumir en este punto que *TID* presenta una acumulación de rasgos y una simetría de roles sociales simplificados y esquematizados del sistema patriarcal mexicano que podemos representar gráficamente así:

Gráfico 38: Construcción del sistema patriarcal en *TID*



Esta construcción simplificada del sistema social mexicano y sus roles fijos y anclado a un segundo sistema de creencias religiosas actualiza el mundo de la experiencialidad del receptor, lo cual ofrece la construcción de una *causa prima* de los feminicidios en Ciudad Juárez: los culpables son los representantes de un sistema arcaico patriarcal con rasgos de machismo y misoginia.

Pero todo sistema es abstracto y la narrativa tiene que buscar acercamientos concretos y experienciales por lo que construye un arquetipo del Mal en la figura del policía de Bruno.

Bruno es instanciado como un espacio para el despliegue del macho mexicano con rasgos de misoginia y machismo, así como de poder y de corrupción.

La sociedad mexicana en búsqueda de una autocosntrucción moderna se ve enfrentada a reminiscentes de un sistema aparentemente superado: pero una autoridad viciada que no cumple la ley no puede ser un espacio mediador de una sociedad moderna. Bruno es la encarnación de este sistema corrupto que no media entre una sociedad en cambio y su necesidad de ser protegida contra quiénes la amenazan.

5.3 La FRONTERA

Pobre México, tan lejos de Dios,
y tan cerca de los Estados Unidos
Porfirio Díaz

La frontera norte de México con los Estados Unidos es un lugar particular que no solamente divide dos países, sino también dos mundos, dos culturas, dos economías y marca así una línea divisoria, a lo largo de sus 3,200 km, entre lo que comúnmente se llama el “primer mundo” y el “mundo en vías de desarrollo”.

La diferencia entre el desarrollo económico de ambos lados, la mano de obra barata y esperanzada de un lado y el inmenso mercado de consumo del otro convierte la frontera mexicano-estadounidense en un campo de batalla económico con diversas aristas. Por un lado es el mayor corredor migratorio del mundo en el que en los últimos 5 años han cruzado 10.5 millones de mexicanos “hacia el otro lado”²⁹⁸. Esto enriquece todo un sector de figuras ilegales, conocidos como “polleros” o “coyotes” que cobran hasta 7,000 dólares por persona, para cruzar a un migrante por la frontera²⁹⁹. Y, a pesar de los 300 muertos cada año que no lograron cumplir su sueño de llegar a los Estados Unidos, no cesa el flujo de migrantes que quieren probar suerte de cumplir su “sueño americano”. Una vez establecidos en Estados Unidos, los migrantes mandan anualmente más de 25 millones de dólares a su país de origen, siendo estas remesas una de las fuentes de ingreso más relevantes en el producto interno bruto (PIB) de México.

Pero no solamente cruzan millones de mexicanos la frontera para buscar una mejor vida en el país vecino, sino también llegan miles de personas a trabajar en las ciudades fronterizas, con la promesa de una vida mejor que en las zonas rurales de las que provienen. Pero el sueño frecuentemente se convierte en pesadilla. Las condiciones laborales de las maquilas son pésimas, los sueldos bajo y raras veces hay seguros. El único beneficiado de esta situación es la industria maquiladora con la obtención de mano de obra barata y pocas inversiones sociales o ambientales. Caninghame (2001:19)

²⁹⁸ Cfr. “El corredor migratorio del mundo”, *La Jornada*, 17 de enero 2008, versión electrónica en: <http://www.jornada.unam.mx/2008/01/24/index.php?section=sociedad&article=038n1soc> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

²⁹⁹ Cfr. “De coyotes y polleros” en: <http://blogs.periodistadigital.com/hemosillo.php/2007/10/23/de-coyotes-o-polleros> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

observa que en Ciudad Juárez existen más de 3,000 plantas productoras con alrededor de 250,000 puestos de trabajo, de los cuales un 50% son ocupados por mujeres que generan 51,947.3 millones de pesos anuales. Esta “nueva frontera” entre los que ganan y los que son explotados influye directamente en las estructuras sociales. Hay un alto índice de población flotante en la frontera, dos de cada tres mujeres son jefas de hogar lo que genera una

encrucijada entre globalización y localización, mundialización a dos velocidades, oportunidad y degradación fronteriza que produce una serie de contradicciones y polarizaciones en afectando a la construcción de identidades individuales. Por ejemplo, [los trabajadores de maquila] trabajan en industrias tecnológicas de punta pero con salarios bajos y condiciones difíciles de trabajo y de vida. El ritmo de la industrialización es acelerada pero el de la economía es de arranque y freno, con una urbanización desregularizada, una grave falta de servicios básicos en algunos partes de la ciudad, migración masiva, crimen organizada y violencia social en crecimiento³⁰⁰.

Aunado a esta situación, la frontera es un lugar predilecto del crimen organizado. Sobre todo del narcotráfico. El “cártel de Juárez” es una de las organizaciones criminales más importantes de Latinoamérica que controla aproximadamente el 50% del tráfico de cocaína en la frontera Norte de México. Es un negocio sumamente lucrativo. El fallecido capo del cártel, Amado Carrillo, conocido como “el señor de los cielos”, llegó a amasar una fortuna personal de más de 2.000 millones de dólares. Y hay muchos que quieren participar en estas ganancias³⁰¹. Pero no es el único negocio ilícito. El tráfico de mujeres y armas, de órganos y mercancías es otro negocio fronterizo. Las rutas del tráfico de mujeres se trazan desde Centroamérica hasta Estados Unidos dónde el tráfico de mujeres genera hasta 12,000 millones de dólares, vendiéndolas como esclavas o prostitutas. En el caso del tráfico de órganos pueden alcanzarse cifras de hasta 60,000 dólares por un hígado o 127,000 por un pulmón³⁰².

Si bien esto muestra solamente algunos aspectos de lo que sucede en la frontera de Estados Unidos con México, son los ingredientes básicos de la construcción conceptual de esta frontera en *TID*: negocios ilegales y lucrativos y un ambiente de descomposición social, en el que únicamente el más fuerte y el más corrupto puede sobrevivir. Esta narrativización del espacio fronterizo excita y despierta intereses *voyeur*. Convierte la

³⁰⁰ Caninghame (2001: 24).

³⁰¹ Todos los datos, *El Clarín*, www.clarin.com.mx.

³⁰² Todos los datos, *El Universal online*, <http://www.el-universal.com.mx/nacion/156161.html>.

frontera y sus ciudades en un terreno fértil para la construcción de mitos que se nutren de burdeles con mujeres voluptuosas, cantinas llenas de hombres matones y rudos, y un mundillo violento de drogas y tráfico de personas, en el que circula ampliamente el dinero de muchas denominaciones.

5.3.1 El arquetipo del lugar sin ley

Por supuesto que todos estos negocios y condiciones de explotación solamente pueden darse en un vacío de legalidad. La frontera es un “lugar sin ley”, un “lugar sin gobierno” o un “lugar de paso” gobernado por bandas criminales de la delincuencia organizada bajo la mirada condescendiente de autoridades corruptas e ineficientes. Las narraciones tematizan los problemas de la frontera en novelas, estudios y películas como “Espaldas mojadas” y “El bracero del año”³⁰³ y dedican espacios a la delincuencia y la impunidad como en “Raíces de sangre” y “Frontera sangrienta”³⁰⁴. Esta construcción del espacio de FRONTERA difícilmente permite asociarla en el imaginario colectivo con una vida normal de gente corriente.

Los problemas de la ley o de la justicia en Ciudad Juárez, como en toda zona fronteriza, son notorios. Las autoridades fabrican culpables, obtienen confesiones bajo tortura, buscan chivos expiatorios, inventan testimonios y pistas falsas y en todas estas acciones participan directamente gobernadores, procuradores, comandantes de las distintas corporaciones policiacas y actores del ministerio público. Todo con la finalidad de proteger las altas esferas del narcotráfico y de la delincuencia organizada.

En el estudio que realizó el abogado Jean-Cristophe Rampale (2008 se puede leer:

estoy convencido de que estas jóvenes fueron asesinadas por gente del narcotráfico, vinculada a las mafias pero tolerada por el gobierno del estado. Yo atribuyo una terrible responsabilidad al señor Presidente de la República, y al ex gobernador Patricio Martínez. Ellos saben perfectamente quiénes son los autores de estas matanzas³⁰⁵.

³⁰³ Alejandro Galindo (1953) *Espaldas mojadas*. Rafael Baledón (1964) *El bracero del año*.

³⁰⁴ Tinieblas González (2002) *Raíces de sangre*. “Frontera Sangrienta”, dirigida por Jorge Aldama, filmándose en Concepción Las Minas, Esquipulas, Quezaltepeque y Olota. Obsérvese que los títulos reflejan una cierta radicalización conceptual (“sangre”, “sangriento”).

³⁰⁵ Rampale 2008: 123.

Tan es un “lugar sin ley” que el actual presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa, contrató a las fuerzas armadas para combatir el crimen organizado y limpiar los cuerpos policiacos de la frontera. Pero en vez de bajar los índices delictivos y controlar la violencia ha aumentado el número de ejecuciones y la violencia aumenta. En el año 2008 se registraron 5,850 ejecuciones en la frontera Norte de México y murieron más de 78 mujeres en actos violentos. Aunado a ello se contabilizaron en el lapso del 2006 al 2008 unos 48,835 delitos diarios lo que lleva a que más de 48 millones de mexicanos han sido víctimas de algún ilícito en el transcurso de los últimos tres años³⁰⁶.

5.3.1.1 Ciudad Juárez o el mito del sueño americano

La ciudad de la frontera
que no le hace mérito
al Benemérito.
Sueños rotos
Boca floja

Dentro de este panorama oscuro, Ciudad Juárez es uno de los lugares con mayor índice de criminalidad en el país. Anualmente mueren más de 1,825 personas³⁰⁷, la gran mayoría en relación a delitos del narco o del tráfico de mercancías “piratas”. El lugar se narrativiza en *TID* con una visualización que se mueve exclusivamente en lugares de aspecto pobre, mísero e incluye morgues, bares, maquilas, ministerios públicos y cuartos de tortura y que son los lugares que se vinculan a los asesinatos de las mujeres

Si bien Ciudad Juárez tiene lugares pobres e inmundos como muestra la serie de fotos 33 no es un panorama completo de la ciudad:

³⁰⁶ Cifras publicadas por la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) en el *Segundo informe especial sobre el ejercicio efectivo del derecho fundamental a la seguridad pública en nuestro país*, versión electrónica en: <http://www.cndh.org.mx/lacndh/informes/espec/2infSegPublica08/2informeSeguridad08.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

³⁰⁷ CNDH, op.cit.

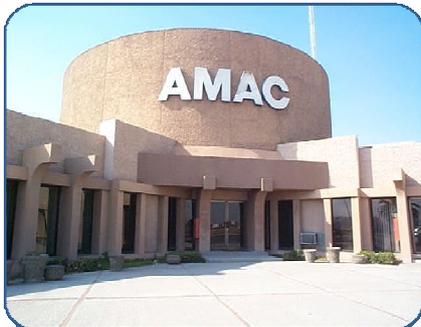
Serie de fotos 33: CIUDAD JUÁREZ, real



Barrio pobre de Ciudad Juárez



El desierto que rodea a Ciudad Juárez



*Maquiladora AMAC
Aquí desaparecieron varias
trabajadoras al salir de su trabajo.*



Cruces en el desierto y madre de víctima

Sobre este fondo visual la narrativización verbal en *TID* construye a Ciudad Juárez como un infierno de explotación y criminalidad que no cumple con las promesas del “sueño americano”. Ciudad Juárez es una “pesadilla”:

Serie de fotos 34: Ciudad Juárez en TID



Rosa María en la maquiladora



Patty reconociendo el cadáver de su hija Flor en la morgue



Barrio pobre, hogar de Blanca



Cruces en el desierto

La construcción convierte a Ciudad Juárez en el arquetipo de un lugar para el horror y el crimen³⁰⁸. Las mujeres son víctimas del sueño americano, que no se cumple aquí, por muy cerca que se esté de la frontera:

³⁰⁸ Cfr. también testimonios de las madres de la asociación "Nuestras Hijas de Regreso a Casa" en <http://www.elnorteproductions.com/> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Mireya: **Yo pensé que íbamos a ganar más. Pero pagan una miseria.**
Amiga: Será porque acabamos de entrar ¿no?
Mireya: **Ay no, que va.** Yo ya anduve preguntando y me dicen que **siempre es lo mismo.**

(TID/ TID/Cap. 9, E8, 15:09 – 16:04)

Katie: **Uyy, y aquí en Ciudad Juárez abundan los lugares dónde promueven las drogas y el alcohol.** Eso si, lo que faltan son escuelas. **Pero por cada escuela que hay, existen cinco bares, muchos centros nocturnos y burdeles y picaderos.**

(TID/Cap. 10, E7, 36:43 – 39:23)

Es obvio que un lugar con estas características (“burdeles, bares, centros nocturnos”) no es un lugar para cumplir un sueño de vida. Ciudad Juárez recibe apodos en múltiples narraciones como “la capital del feminicidio”, “die Stadt der toten Töchter” (la ciudad de las hijas muertas) o “la ciudad de las muertas”. A pesar de todas las noticias y la cobertura mediática no cesa el flujo de mujeres que llegan diariamente a Ciudad Juárez. Pero a muy pocas se les cumple su sueño de de ganar dinero y ser alguien en la vida:

Rosa María: **Me quiero ir al norte,** a Ciudad Juárez.

[...]

Quiero ganar dinero.

(TID/ Cap. 1, E13, 17:43 – 19:11)

Mireya: Yo sé que la vida no tiene que ser tan difícil para nosotras.

Yo si voy a encontrar mi camino y voy a ser feliz.

(TID/ Cap. 10, E6, 36:22 – 36:42)

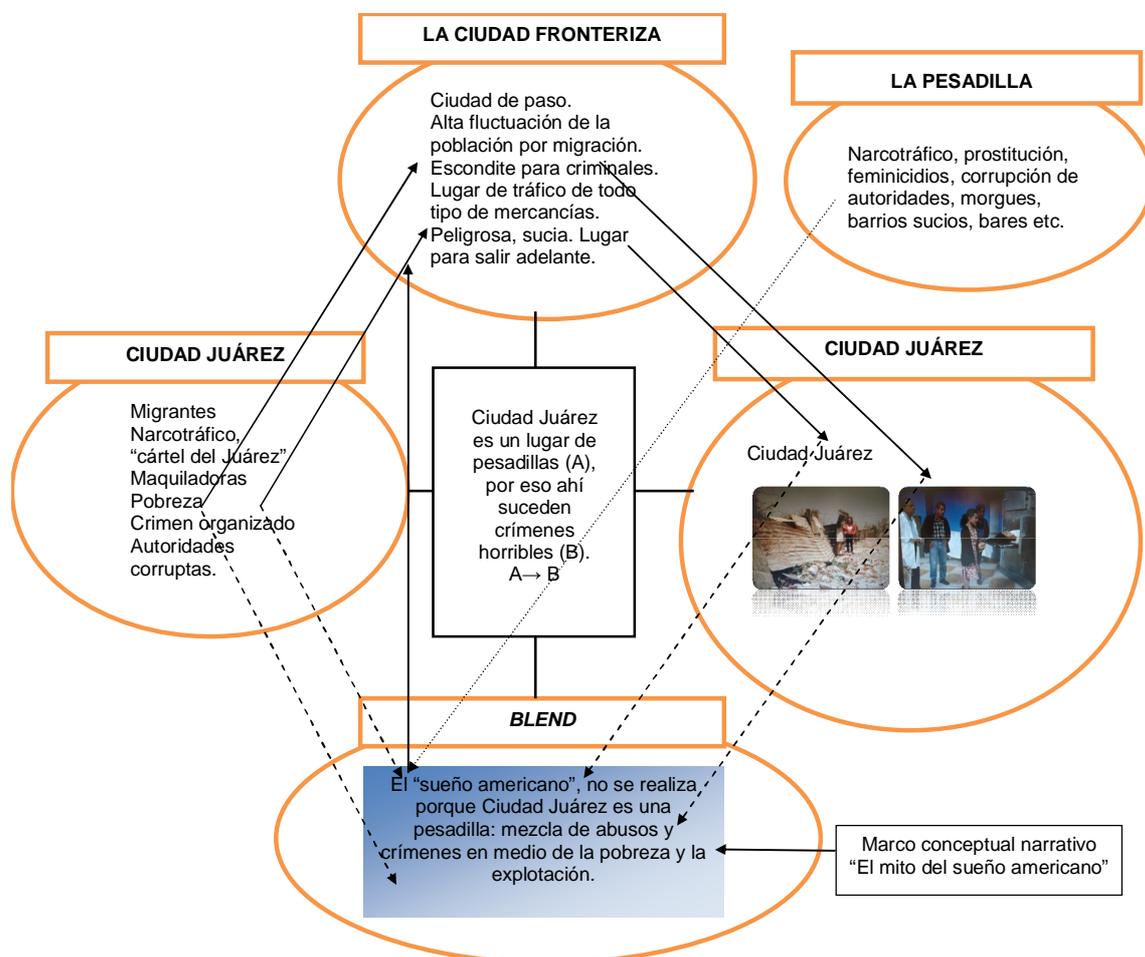
Lucero: No hombre, **no salimos de estrellados. ¡Hijo, lo que yo haría por una lanita extra!**

(TID/Cap. 8, E2, 01:21 – 05:15)

El *blend* de Ciudad Juárez muestra la construcción conceptual del lugar en relación al fracaso del “sueño americano” que en resultado tiene un significado emergente de “pesadilla”³⁰⁹:

³⁰⁹ María Peña, “EEUU, sueño y pesadilla de los inmigrantes latinoamericanos”, *Agencia de Noticias EFE*, en MSM noticias, <http://latino.msn.com/noticias/articulos/articlepage.aspx?cp-documentid=1194775> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Gráfico 39: *blend* CIUDAD JUÁREZ



Vemos como se da prominencia en el espacio del medio de comunicación a aquellos rasgos de Ciudad Juárez que construyen la ciudad como un lugar "sin ley" en el que abunda el crimen, la desesperación económica y un darwinismo social pronunciado. El marco conceptual del "sueño americano" no se puede cumplir en un lugar así. Es una pesadilla, y, por tanto, implica que ahí suceden cosas horribles y crímenes de todo tipo. La acumulación constante de estos rasgos en *TID* (de los cuales nada más hacemos una visualización muy parcial en el gráfico) se conecta a un marco conceptual de la estructura profunda con rasgos de una ciudad sucia, peligrosa, pobre y un escondite para criminales, algo que reflejan las intervenciones verbales como "abundan los lugares de drogas y alcohol" o "pagan una miseria".

5.4 EL MEDIO DE COMUNICACIÓN

Una de las primeras características que tenemos que discutir, al hablar de los medios de comunicación, es su función de escenario de construcción de conceptos en una sociedad. Los medios de comunicación son industria, pero también creadores conceptuales con extraordinario poder para la construcción de la cultura popular. Monsiváis (citado en Martín-Barbero 2006: 59) observa que

La cultura popular no es la suma mecánica de los ofrecimientos de una industria sino la manera en la que una colectividad asume y asimila transformándolos en búsqueda de derechos; al trabajo, al humor, a la sexualidad, a la vida ciudadana.

Así, los medios de comunicación, y especialmente la televisión, no solamente son un espacio de discusión para una comunidad de práctica, sino también se convierten en actores y productores activos de la construcción y perpetuación de representaciones sociales. Thompson (1997: 159) afirma que “el desarrollo de los media ha dado lugar a nuevos tipos de interconectividad e indeterminación en el mundo moderno” que dan lugar a nuevas formas de interacción como “la construcción de acontecimientos mediáticos planificados con acción ficcionalizada o narraciones”. Si queremos entender las sociedades modernas y las formas simbólicas que las constituyen tenemos que analizar el papel central de los medios en las mismas.

Los medios de comunicación escenifican, de manera narrativa en formatos novedosos, los conflictos sociales, los puntos de vista que están en competencia en la sociedad, las posiciones antagónicas respecto a ciertos temas o intereses. En la actualidad mediática ya no existen medios monomediales ni monomodales de fronteras claramente delimitadas (Kress y van Leeuwen, 2001). Los avances tecnológicos de los últimos diez o quince años conducen hacia la digitalización de todos los medios, que permite una producción rápida, fácil y en línea. El reportero transmite por teléfono de video, desde cualquier punto del globo, su información y la transmisión en redes digitales de radio, internet, televisión o prensa, es instantánea. Los recursos dinámicos de la nueva tecnología generan empresas mediáticas que conforman todo un aglomerado de “medios” de producción y distribución para la comunicación de determinados contenidos.

Las líneas divisorias de géneros tradicionales se hacen borrosas y convierten los productos mediáticos en productos transversales, multiplicando las modalidades de un misma información; el experto en temas políticos se “desdobla” y presenta su información como columna de opinión en el periódico, aparece como interlocutor en una mesa redonda contestando preguntas de los radioescuchas y, simultáneamente, se dirige “directamente” a los ojos de su público televidente. A la inversa, un solo medio, la radio, puede tener múltiples formatos de expresión, muchos géneros diferentes, independientemente de que todos sean transmitidos por ondas de radio o de manera digitalizada. La información de nuestro experto se puede presentar en una mesa redonda, una parodia, una nota en un bloque noticioso o como comentario del locutor del programa.

5.4.1 El arquetipo del medio como actor social

Un actor social se define como una persona, grupo u organización que interviene de manera activa en los procesos políticos, culturales y del desarrollo de una comunidad de práctica³¹⁰. La influencia de los medios de comunicación sobre los procesos de construcción del significado social es tan poderosa y tan sutil a la vez que frecuentemente pasa desapercibido cómo usamos conceptos que se crearon en los medios. Ellos son actores sociales, alguien que dialoga y narra los eventos de la cotidianidad. Son una entidad con el poder de opinar y de construir conceptos. Los medios de comunicación no son solamente una pantalla de proyección para otros discursos que circulan en una comunidad, sino son actores creadores de los mismos y participan a gran escala activamente en la construcción de significación en una sociedad.

Para el panorama televisivo de México tenemos pocos actores sociales. Cómo ya se discutió tenemos dos televisoras grandes que se encuentran en pugna por el mercado, más un número reducido de productoras pequeñas o locales. Las televisoras buscan vincularse con su auditorio ofreciéndoles espacios de interlocución ficticios dónde el medio se perfila como un familiar más, alguien que forma parte de la familia y habla y dialoga con ella, le narra eventos, entretiene y divierte. Así la televisora moderna tiene foros en internet, fundaciones, programas de denuncia ciudadana, *reality-shows*,

³¹⁰ Esteva 1997: 32.

programas *drop-in*, concursos y un número creciente de formatos que vinculan al público a “su canal”.

5.4.1.1 TV Azteca: el periodismo investigativo o el mito de la “señal con valor”³¹¹

La audiencia, hay que aumentar la audiencia
Ricardo Salinas Pliego
Grupo Salinas

Ricardo Salinas Pliego es el presidente del grupo Salinas, a cuyo imperio empresarial pertenece TV Azteca con sus canales 13, 7 y el canal 40, todos de cobertura nacional. Salinas Pliego se ha convertido, en el lapso de los últimos diez años, en el segundo hombre más rico de México, gracias a sus prácticas corruptas y a su lema de hacer de su televisora

un negocio masivo. [...] Nuestro negocio es, por definición, alto volumen, bajo margen³¹².

Este puede ser considerado como el objetivo fundamental de TV Azteca que, desde su fundación en 1992, ha crecido de manera importante, incluso con una representación en el mercado de Estados Unidos (Azteca América). El discurso identitario oficial, sin embargo, dista mucho de estas acepciones financieras y presenta a TV Azteca como

una televisión que val[e] la pena, una televisión que nos ha[c]e sentir orgullosos de verla en nuestras casas con nuestras familias³¹³.

Eso es una contradicción que acompaña a la televisora desde que Salinas Pliego ganara, bajo circunstancias peleadas, la licitación por los derechos de transmisión en 1992. Una de las razones por haber ganado el concurso fue la propuesta de

ser sensibles a la reacción de la audiencia, proporcionar esparcimiento, cultura, educación e información, integrar de manera óptima los valores culturales a los del entretenimiento, balancear la programación con participación proporcional entre la producción nacional y extranjera, así como entre los programas en vivo y grabados, enfocar y atender adecuadamente al público femenino y juvenil³¹⁴.

³¹¹ Publicidad propia de TV Azteca: (*sobre imágenes típicas folclóricas e idealizadas*) “En nuestro México somos puro ingenio. Estamos en el mismo canal, el canal de la creatividad. TV Azteca - Señal con valor. En: http://www.youtube.com/watch?v=7xnLa_2sNRo (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

³¹² Laura Islas Reyes y Julio Chávez Sánchez, “Entre el sueño y la pesadilla”, *Etcéter@*, en: <http://www.etcetera.com.mx/pag40ne35.asp> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

³¹³ En el boletín de prensa de TV Azteca, versión electrónica en: http://www.tvazteca.com/corporativo/prensa/premios_qualitas.shtml (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

³¹⁴ Laura Islas Reyes y Julio Chávez Sánchez, “Entre el sueño y la pesadilla”, *Etcéter@*, en: <http://www.etcetera.com.mx/pag40ne35.asp> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Desde entonces se maneja una estricta política interna de comunicación del medio con un lenguaje de difusión oficial,

para nosotros en TV Azteca es muy claro que queremos hacer televisión con valor; la pasión, la libertad, la familia, el trabajo, es labor de todos los días; para nosotros hacer este tipo de televisión es labor de todos los días y no nos cuesta trabajo³¹⁵.

Este lenguaje oficial se extiende a los comunicados de difusión para programas específicos, cómo en el caso de *TID*:

los medios tienen una responsabilidad social y el canal no sólo pensó en un producto televisivo, sino un documento que pudiera crear conciencia en la sociedad mexicana. La serie tuvo gran aceptación pero claro que también generó polémica y hubo un sector que lo consideró demasiado fuerte. Los comerciantes en Juárez creyeron que afectaba la imagen de la región, pero es una realidad conocida y que ha trascendido fronteras³¹⁶.

Este es el entorno en el que TV Azteca se autodefine con la televisora “con valor”, dónde la maximización de la audiencia tiene obviamente importantes consecuencias para la selección de los temas y los formatos.

Dentro de este concepto global, TV Azteca siempre está al tanto de aquellos sucesos de la realidad que generan un potencial de polarización, de discusión y de especulación sobre causas a lo largo de las líneas divisorias arquetípicas en la sociedad mexicana; la pobreza, la injusticia, la desigualdad o las acepciones de género.

Desde que la televisora apareció como un nuevo actor social en el paisaje mediático de México se han multiplicado los eventos mediáticos, esto es, la escenificación de eventos sociales hacia espectáculos multimediales que buscan, sobre todo, efectos emocionales mediante escenificaciones emocionales que actualizan una mitología popular sobre diversos aspectos de la vida en sociedad. La sección noticiosa de TV Azteca es apodada por la misma televisora como “FIA” (fuerza informativa azteca)³¹⁷, confiriéndole rasgos de

³¹⁵ Mario San Román, director de programación de TV Azteca, *Ibid*.

³¹⁶ Genoveva Martínez, productora general de *TID*, en TV +, http://www.tvmasmagazine.com/diciembre_enero2005/tendencias.html (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

³¹⁷ Obsérvese la analogía con la “CIA” (Central Intelligence Agency), la agencia gubernamental de los Estados Unidos. Agencia encargada de la recopilación, análisis y uso de “inteligencia” mediante el espionaje en el exterior, ya sean gobiernos, corporaciones o individuos que pueda afectar la seguridad nacional del país. La FIA es una organización noticiosa dentro de la empresa televisora mexicana TV Azteca, en la que participan más de 400 personas, la cual coordina y apoya a todos los noticiarios y programas informativos de su empresa.

agencia de noticias oficial con fuentes de información que van más allá de lo que observan otros medios. Esta organización dentro de la empresa televisora define los temas y su tratamiento, incluso para formatos que no pertenecen directamente a la barra noticiosa. Puede ser calificado como un periodismo con rasgos de investigación, de sensacionalismo emocional y de narrativa, en cuyo centro está siempre TV Azteca como el medio “de selección”. Algo que se traduce directamente a la narrativización de *TID*.

5.4.1.1.1 Voces referidas de la sociedad civil

Todo texto se construye como mosaico de citas,
todo texto es absorción y transformación de otro texto.
Mijail Bajtin

Para afianzar su posición de actor social, como televisora con “responsabilidad social” que denuncia los hechos, TV Azteca incorpora en la narración actores sociales reales que se citan en voz referida en múltiples insertos documentales a lo largo de la event-telenovela. Así TV Azteca logra ubicarse dentro de la interdiscursividad de la sociedad civil, de escritores, académicos, intelectuales y organizaciones no-gubernamentales que exigen el esclarecimiento de los hechos en la frontera Norte de México. Y, simultáneamente afianza su rol de medio luchador por la verdad. Este recurso le confiere a la event-telenovela *TID* rasgos dinamizados de un reportaje de hechos verídicos, dónde la narrativización es una *quasi* reconstrucción de los hechos *ipso facto*. El marco conceptual es la televisora con “señal de valor” y se relaciona al arquetipo del medio de comunicación como actor social que denuncia injusticias sociales en un vacío de autoridad que no proporciona respuestas a la sociedad.

Se desdibujan los planos del espacio narrativizado y el espacio real en el que media TV Azteca y su event-telenovela *TID*. Más aun porque las citas de escritores, intelectuales o de las organizaciones no-gubernamentales son referidas por actores de la misma event-telenovela y así se dinamizan rasgos de que los actores no están haciendo un simple trabajo de interpretación, sino también de responsabilidad social. Esto en consecuencia permite la construcción de un significado emergente de TV Azteca como una televisora con valor(es) social(es). Por supuesto no es tan fácil decir que toda intención de autor solamente sirve al medio de comunicación para aumentar el *rating* y con ello sus

ganancias. El director, los guionistas y los actores también promueven una actitud propia frente al problema del feminicidio³¹⁸.

Todos los insertos documentales³¹⁹ seleccionados para *TID* tematizan la denuncia de los hechos y ofrecen cifras y datos que demuestran la impunidad, lo cual realiza un marco discursivo de REFLEXIONAR, en el que se invita al conceptualizador-receptor apreciar lo que está viendo como una construcción de “la verdad” como Erika, la reportera.

Elena Poniatowska: La misoginia y el sexismo prevalecen en la investigación de los asesinatos y han convertido el estado de Chihuahua en el lugar más propicio para asesinar mujeres.
(TID/Cap.1, 14:24)

Comisión Nacional de Derechos Humanos: Desde 1993 hasta la fecha, la Comisión Nacional de Derechos Humanos ha reportado 2000 mujeres desaparecidas.
(TID/ Cap.5, 4:46)

María López Urbina: No tienen orden cronológico ni sistema alguno. Tampoco cuentan con las declaraciones de los testigos y no existe un registro de datos forenses para la identificación de las víctimas.
(TID/ Cap. 10, 27:23)

Entre los insertos documentales también tenemos referencias, en forma de citas, a la cobertura mediática que hacen otras televisoras u otros medios de comunicación (nada), frente a lo que denuncia TV Azteca. Estos insertos documentales reproducen cortes de noticieros reales:

Otros medios de comunicación: Los vecinos en Ciudad Juárez nos sentimos muy orgullosos de los **300 árboles que se han sembrado a lo largo de la calle Mariscal**. Todo gracias a la invaluable colaboración de la sociedad.
(TID/ Cap. 9, 19:16)

³¹⁸ Así el actor Luis Felipe Tovar (en la event-telenovela el padre de Flor): "[Este trabajo es] una enorme llamada de atención del mundo hacia las autoridades de nuestro país, hacia su irresponsabilidad y apatía", en: *Reforma*, 24 de mayo 2004, p. 24.

³¹⁹ Para una visión completa de todos los insertos documentales, véase el anexo VI.3. de esta investigación.

TV Azteca:

Hoy a las 10 de la mañana fue encontrado por las autoridades **el cuerpo de una mujer descubierto en el camellón del libramiento a unos kilómetros de su cruce con Avenida de las Torres.**

(TID/ Cap. 1, 10:41)

TV Azteca presenta las noticias de las muertas (“cuerpo de una mujer en la Avenida de las Torres”) mientras que otros nada más reportan la planta de árboles (“300 árboles en la calle Mariscal”), lo cual refuerza la idea de que TV Azteca sea un medio con verdadera responsabilidad para los temas de interés.

En ese mismo espíritu se presentan datos forenses disfrazándolos como parte de la dolorosa verdad, cuando estos datos adicionales solamente disfrazan intereses *voyeur* y morbos sensacionalistas:

TV Azteca (informes forenses):

(Fotos de víctimas)

1996. No identificada, 9 a 12 años, violada y estrangulada.

(imágenes de noticieros de cómo rescatan cuerpos, sigue voz OFF, muchas imágenes de víctimas)

Marzo 13, no identificado, joven violada y estrangulada.

Marzo 18, no identificado. Joven violada y estrangulada.

Marzo 23, 1996, no identificado. Marzo 29, violada y estrangulada. Marzo 29, joven violada.

(Imágenes de diarios y fotos que revisa Erika, voz OFF de noticieros, música suave incidental que se vuelve disonante)

Mujer en los veinte, probable causa de la muerte, asfixia.

Mujer de quince años, violada, estrangulada, seno derecho mutilado.

(TID/ Cap. 4, 1:16:44)

(Morgue, Rosa María muerta. Música disonante incidental, forense recita:)

Mujer entre los 17 y los veinte, probable causa de la muerte asfixia, más de 50 heridas por arma punzocortante, seno derecho cercenado, pezón izquierdo arrancado a mordidas. Estallamiento de vísceras por múltiples contusiones. Se encontraron restos fecales en la boca y estómago, así como desgarre abdominal-vaginal por objeto metálico.

(TID/ Cap. 7, 46:38)

El efecto emergente *voyeur* se logra en la combinación del marco discursivo de TESTIMONIAR (los asesinatos) con el marco de REFLEXIONAR (los insertos documentales) lo cual aumenta la tensión emocional de la narrativización.

El efecto de pseudo-realismo es tan fuerte que hubo muchos sentimientos encontrados en la opinión pública sobre la serie *TID*. Mientras unos la festejaban como un logro de denunciar los hechos en un formato más bien de corte tradicional, otros la veían como una innecesaria exposición de los familiares de las víctimas en Ciudad Juárez para lucrar con su dolor:

la portavoz de ICHIMU [Instituto Chihuahuense de la Mujer], Alejandra García, dijo que las agencias criticaron la manera en que la telenovela ha despertado el enojo de los familiares de las víctimas con el uso de fotos de las mujeres asesinadas, así como sus nombres reales³²⁰.

Rosa María Barraza Gallegos, la madre de la Rosa María real dice acerca de *TID*:

es un horror, ya estamos hartas de que se enriquezcan en base al horror, lo que nos quedamos viviendo los familiares no se contempla en la telenovela, quedamos muy dañadas igual que todos los que nos rodean [...] Lo que están haciendo con los casos es un lucro, ya que nuestro dolor les sirve para hacer dinero³²¹.

En la misma fuente se cita a un periodista del Diario *Milenio* que comenta acerca de *TID*:

es un caso totalmente inesperado y revolucionario dentro de la historia de la televisión mexicana. Nunca nuestros canales habían hecho un programa dramatizado de este tipo. Es la más clara demostración de que México puede hacer algo más que telenovelas.

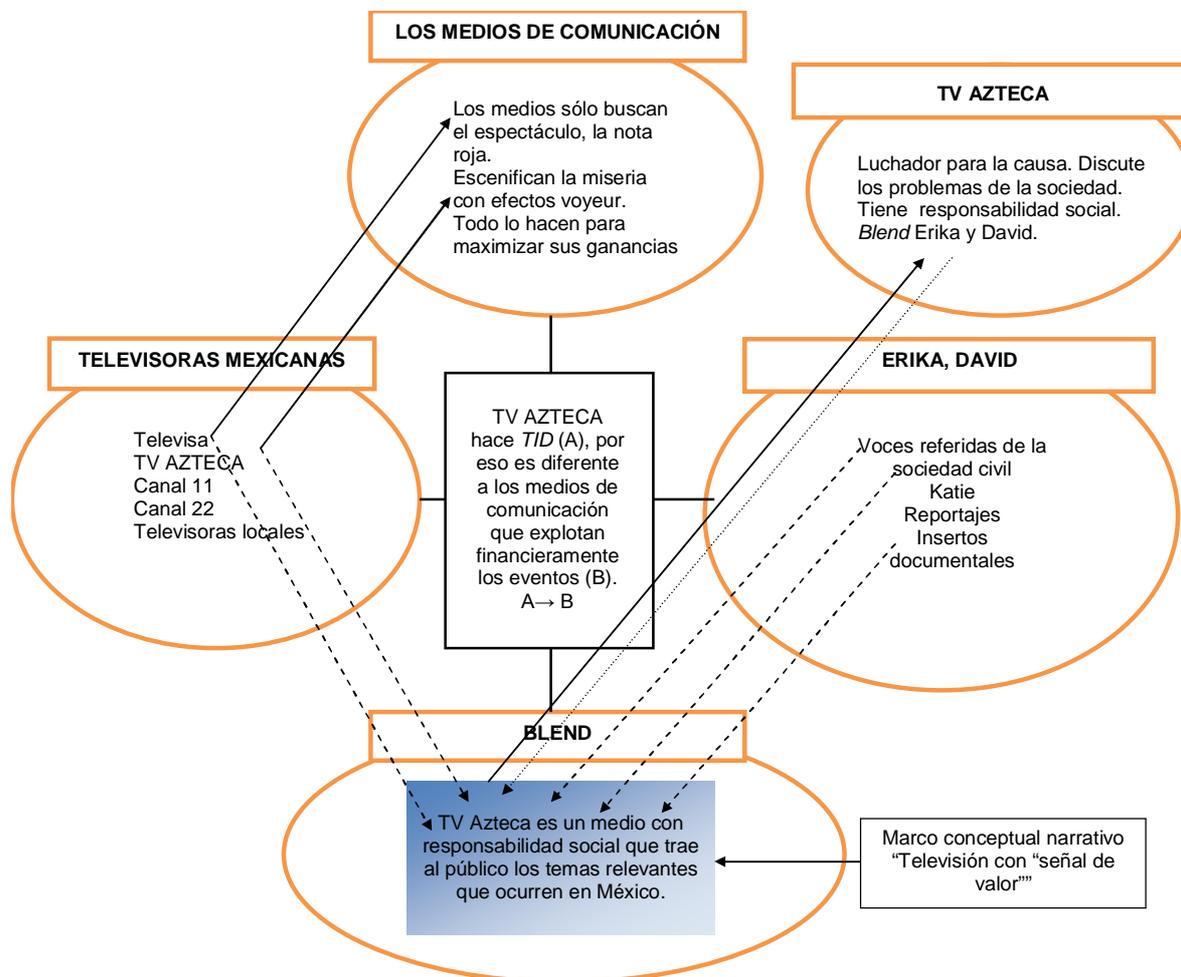
Cualesquiera que sean las reacciones a la recreación docu-ficcional en *TID*, TV Azteca logra su objetivo de posicionarse en el discurso social como un actor relevante que construye una buena parte de la conceptualización de los feminicidios en Ciudad Juárez. Es un mártir, al igual que Erika, porque siempre dicen del medio que es malo e interesado cuándo realmente está interesado en delatar la verdad y hacer un periodismo de investigación.

³²⁰ "Telenovela sobre asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez crea controversia", en: <http://www.isis.cl/Feminicidio/Juarez/jmanifesta.htm> y <http://www.depuebla.com/14072004/espectaculos/7infinito.html> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

³²¹ Martín Orquíz, "Lastima serie de TV Azteca", en *el Diario*, en: morquiz@diario.com.mx (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

Podemos representar el *blend* de TV Azteca como un actor social que realiza un periodismo investigativo de la siguiente manera:

Gráfico 40: *blend* TV AZTECA



El *blend* muestra lo anteriormente elaborado de cómo la televisora se auto-construye como un actor social mediante sus propias narrativizaciones (*TID*) exhibiendo una ficticia responsabilidad social ("información de fondo"). Así se auto-concibe como parte de la sociedad mexicana ("voces referidas de la sociedad civil") y participa activamente en los temas que conciernen a la comunidad ("temas controversiales"). Por supuesto que el marco de la "señal de valor" queda en la superficie, ya que la televisora no ofrece soluciones de los problemas sociales, ni participa activamente en la resolución de

conflictos. El interés es explotar los hechos para fines lucrativos, hecho, que por demás, no entra en el significado emergente de la auto-conceptualización del medio de comunicación. La finalidad de la auto-construcción como un medio con “señal de valor” es sustituir el modelo del arquetipo de los medios de comunicación con valores negativos (“los medios solo buscan el espectáculo” por elementos positivos (“TV con señal de valor”).

5.5 EL CONFLICTO SOCIAL

Los feminicidios en Ciudad Juárez no son un simple asesinato de grandes dimensiones sino reflejan, sobre todo, un conflicto social a lo largo de líneas divisorias añejadas de distintos sectores y grupos de la sociedad mexicana: líneas divisorias de género, de poder material y social y de justicia. Los acontecimientos en Ciudad Juárez ponen a México en la mira internacional y no solamente la Agencia Internacional de Mujeres³²² pregunta:

¿pero de qué le sirve a un país y a sus ciudadanos haber "conquistado la democracia", si la impunidad todavía reinante en su territorio impide salvaguardar el derecho humano básico, el de la vida?

El conflicto social está allí y va más allá del crimen: atañe al sistema de la justicia mexicana, a las autoridades del gobierno local y federal, a los medios de comunicación, a las prácticas laborales en maquiladoras transnacionales y a todos los sectores de la sociedad civil. Se cuestiona el sistema que permite la violencia intrafamiliar, la impunidad, la explotación neoliberal, la delincuencia organizada y los rezagos de un sistema patriarcal. La Organización Panamericana de Salud (2003: 219) analiza el fenómeno como el resultado de

un entorno socioeconómico propicio, conformado por impunidad, violencia de género en un mundo patriarcal misógino, con ineficiencia policíaca, indiferencia, desigualdad, prejuicio, ignorancia, narcotráfico e intereses políticos.

Para entender la violencia, los feminicidios y su impacto esta organización propone un estudio bioético que toma en cuenta un gran número de factores de fondo debido a que el problema es de muchas aristas, generalizado y de extraordinaria complejidad. Un evento de esta magnitud y con estas implicaciones sociales difícilmente puede ser comprendido conclusivamente. A pesar de muchos estudios académicos, reportajes periodísticos e informes de organizaciones no-gubernamentales³²³, todavía no se puede contestar satisfactoriamente a la pregunta del *porqué*.

Aquí es dónde entran los medios de comunicación como conceptualizadores del hecho a gran escala construyendo un conflicto narrativo contraparte dentro de un evento mediático. En la narración del evento mediático se reduce la complejidad del conflicto

³²² Agencia Internacional de Mujeres, *Les Pénélopes*, <http://www.penelopes.org/>.

³²³ Para una lista de reportajes, estudios y comentarios sobre los feminicidios desde 2003 hasta la fecha, cfr. *Cimacnoticias* en: <http://www.cimacnoticias.com/especiales/ciudadjuarez/#2#2> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

sociocultural y político a marcos conceptuales más familiares y más compactos con la finalidad de abarcar el evento real a una escala humana. El conflicto social de fondo se construye narrativamente mediante esquemas de fuerzas en oposición. Los esquemas de fuerzas sociales en oposición permiten instanciar en lenguaje aspectos psicológicos y sociológicos de los marcos conceptuales arquetípicos de actuación para narrar relaciones, motivaciones personales y sociales de los actores involucrados emulando esquemas básicos de fuerzas físicas como la ejecución de una fuerza y la resistencia a la misma. Talmy (2000: 459) anota:

[...] language largely extends its concepts of physical force interaction to behavior within the psyche and between psyches. That is, it largely *physicalizes* the psychosocial domain of reference.

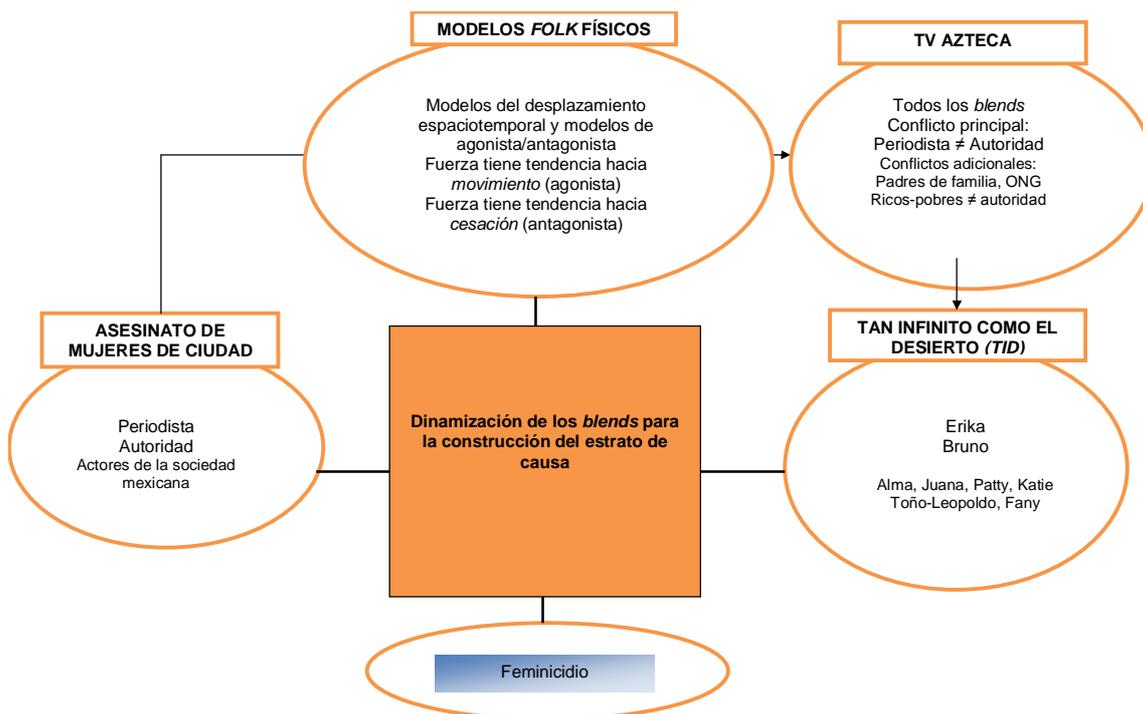
La relación del lenguaje con marcos conceptuales de fondo fue ampliamente discutido en la primer parte de esta investigación. El lenguaje instancia conceptos espaciotemporales y físicos-causales que hereda de etapas del desarrollo cognitivo anterior a la presencia del lenguaje.

El análisis debe establecer en primer lugar los espacios de actuación y su anclaje a los arquetipos conceptuales para, posteriormente, analizar la psicodinámica y sociodinámica de las fuerzas que éstos instancian en la narrativización. En la instanciación lingüística se observan nociones de fuerzas físicas cómo, *empujar, bloquear, parar*, y cómo se utilizan para enmarcar conceptos psicológicos como *desear, querer, lograr, resistir o dejar* (cfr. Talmy 2000: 430) de tal manera que los esquemas psicosociales dinámicos resultantes de la interacción presenten, o una tendencia hacia el movimiento, o hacia la cesación de la acción sobre un continuo espaciotemporal (Talmy 2000: 458). El cambio de las fuerzas dinamiza una narración, promueve su desplazamiento espaciotemporal y ofrece, en los puntos dónde cambian las fuerzas (movimiento o reposo), la emergencia de significados en el estrato de la causalidad.

El *framing* de oposiciones psicológicas con marcos conceptuales de fuerzas físicas genera significados emergentes en el estrato de la causalidad en los que la superficie lingüística refleja concepciones *folk* de la física. Nuestro modelo de la narrativa muestra claramente la relación entre marcos conceptuales de fuerzas físicas de una estructura

mental profunda y aquellos instanciados en una superficie discursiva para construir un evento del mundo real representando la causa en términos de fuerza y resistencia a la misma. Podemos representar la relación de las categorías psicológicas y sociológicas en el lenguaje con los marcos conceptuales de fondo de fuerzas físicas y su relación al estrato de causa de la siguiente manera:

Gráfico 41: modelo de la dinámica de fuerzas en la narrativa



Podemos constatar entonces que en la narrativa el enfrentamiento de personajes en una superficie discursiva es una instanciación de primer plano (*foreground*, Talmy 2000: 458) de fuerzas psicosociales en oposición a nivel de modelos idealizados de una estructura mental profunda, esto es a nivel de agonistas y antagonistas con rasgos arquetípicos. Los modelos idealizados son parte de un sistema para entender la realidad y sus eventos complejos en su causalidad (*background, understanding system*, Talmy 2000:455) que proporcionan las explicaciones necesarias para entender las relaciones y estructuras de un fenómeno sirviéndose de la experiencialidad, de modelos *folk* y del sentido común.

5.5.1 El esquema psicodinámico de oposición

Un primer paso para conocer los agonistas y antagonistas con sus rasgos arquetípicos de la estructura mental profunda fue la elaboración de las correspondientes integraciones conceptuales de los personajes de la superficie narrativa. Este paso permite, en un segundo movimiento, analizar los esquemas de fuerzas que enfrentan estos personajes en un conflicto narrativo que emula el conflicto social en el producto narrativo.

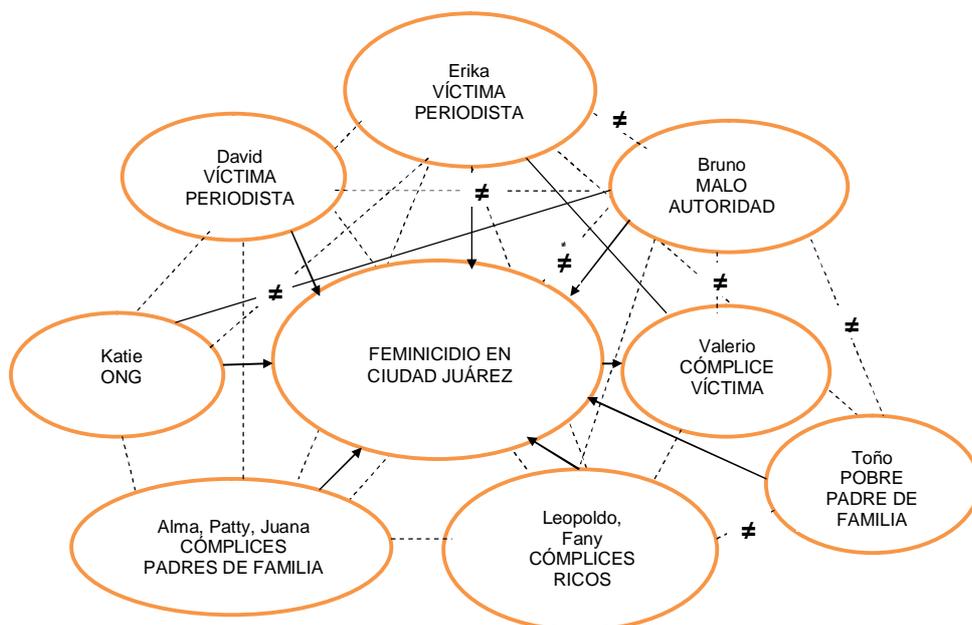
Las fuerzas instanciadas pueden ser fundamentalmente de doble naturaleza: psicodinámicas y sociodinámicas. Ambos esquemas tienen como función principal dinamizar la narración y construir el conflicto narrativo. Pero no todos los personajes en una narración se instancian en esquemas psicodinámicos o sociodinámicos de fuerzas en oposición, no todos participan de igual manera en la construcción de la causalidad del conflicto narrativo. La metodología propuesta en esta investigación, que se basa en el análisis de procesos de *blending* y del análisis de la dinámica de fuerzas, podría ayudar así a afinar más el concepto clásico de lo que son los personajes principales y los personajes secundarios. De acuerdo a ello, los personajes principales son todos aquellos que se narrativizan en un esquema psicodinámico de oposición de agonista, antagonista y los personajes secundarios se narrativizan en esquemas sociodinámicos de oposición que aportan presión, en términos de estructura conceptual adicional, a los personajes principales. Habrá, por tanto, en la narrativa, un esquema de fuerzas dominante, el esquema psicodinámico, que se amplía con otros esquemas subordinados en los que se ejerce una presión sociodinámica de diversos personajes secundarios sobre el agonista y el antagonista del esquema principal de oposición. Decisivos para la determinación del esquema psicodinámico principal son los parámetros de frecuencia y recurrencia de aparición de un determinado personaje y su posición antagónica o agónica en la narración. En *TID* los personajes que aparecen con mayor frecuencia son la periodista Erika y el policía Bruno.

De acuerdo a estas nociones elaboramos el siguiente gráfico que muestra a los espacios de actuación de la event-telenovela *TID* en una red de relaciones de oposiciones psicológicas y sociológicas alrededor del tema principal. Esta red de espacios de actuación de una narración es la base de una red semántica de fuerzas en pugna de la

que emerge un significado determinado. Aquí podemos ver el confluir de los dos procesos básicos de la narrativa natural: la integración conceptual como un punto de partida para una dinámica de fuerzas de relaciones que lleva a un punto nuevo de construcción de integraciones. Dicho de otra manera, en un principio hay una integración conceptual de actores sociales con arquetipos de una estructura mental profunda y su instanciación narrativa, para, en un segundo paso, relacionar estas construcciones en una red semántica de fuerzas agónicas y antagónicas que dinamizan la narración y llevan a un significado emergente.

El siguiente gráfico muestra cómo las integraciones conceptuales de *TID*, expresados mediante sus espacios de actuación de Bruno, Erika, Alma etc., forman un esquema complejo de relaciones entre sí que promueven el desplazamiento narrativo (fuerza agónica) o buscan su cesación (fuerza antagónica).

Gráfico 42: el feminicidio de Ciudad Juárez en *TID*: la red de relaciones de fuerzas



Cada espacio de actuación de *TID* con los personajes Erika, Bruno, Alma, Juana, Patty, Katie, Leopoldo, Fany y Toño, contiene también el plano de los arquetipos a los que representan: periodista, autoridad, padres de familia, sector ONG, rico y pobre. Todos los

espacios se relacionan con el tema central: el feminicidio de Ciudad Juárez que se encuentra representado en el centro.

Todos los esquemas de oposición se relacionan con “el malo” de la narración, el antagonista Bruno. Se marca la oposición con el signo de ≠. El esquema principal de oposición es el esquema Bruno ≠ Erika, y hay esquemas adicionales de oposición de Bruno ≠ los padres de familia, David, Valerio y la ONG. Erika se relaciona en una fuerza agónica con los demás espacios que la “empujan” a seguir con sus investigaciones sobre las mujeres muertas. Adicionalmente, existen dos esquemas subordinados sociodinámicos menores que no se relacionan en línea directa con la agonista principal, pero si ejercen presión indirecta sobre ella como un miembro de la sociedad mexicana. Los dos esquemas están culturalmente anclados y corresponden a conceptualizaciones propias del entorno mexicano. Un esquema es la *oposición entre pobres y ricos* (Toño: el agonista, y Leopoldo y Fany: los antagonistas). Este esquema se relaciona con la experiencialidad cultural que refiere al receptor a la impotencia que siente una persona sin recursos a la hora de exigir justicia y querer hacer valer sus derechos frente a la clase social adinerada e influyente. El otro esquema es el de la *lucha del individuo contra el sistema* (Valerio: el agonista, Bruno: el antagonista) que muestra las pocas posibilidades del individuo para defender sus derechos contra un sistema de una abusiva autoridad. Ambos esquemas ejercen presión indirecta sobre Erika que en su función de periodista asume la responsabilidad moral de defender los derechos de aquellos que no tienen ni voz ni voto.

La selección y prominencia de determinados esquemas psicodinámicos y sociodinámicos construyen narrativamente los aspectos centrales del conflicto social subyacente. De acuerdo a las instanciaciones del conflicto narrativo en *TID*, el conflicto social se centra en la falta de autoridad. La autoridad no hace nada para prevenir los crímenes, por ello se requiere de periodistas capaces de cubrir el vacío de autoridad y proporcionar la aclaración de los crímenes. Este conflicto narrativo se refuerza con los esquemas menores de que el problema de las *Muertas de Juárez* se relaciona con la explotación y la pobreza en la frontera norte de México. La narrativa procura así en su conflicto narrativo

un fuerte vínculo entre los planos de la narración y la experiencialidad del receptor en su entorno social, actualizando marcos familiares causales tipo *folk*³²⁴.

A través de las instanciaciones verbales se construyen puntos de enfrentamiento en los interactúan los personajes de la narración. Los puntos de enfrentamiento son los diálogos. El diálogo lo entendemos cómo la unidad del discurso oral que marca la secuencia de un interacción entre dos o más personas con un inicio y un final discursivamente explícito. En la narrativa audiovisual tenemos delimitaciones muy claras que se marcan por un corte o una disolvenca de entrada y final. La estructura interna de la interacción dialógica está marcada por intervenciones o turnos.

Los diálogos proporcionan una secuencia de enunciados que construyen un conjunto con características específicas de las fuerzas desplegadas. Pocos enunciados aislados son retenidos por el receptor, salvo aquellos que despliegan instanciaciones prototípicas de la voz narrativa. El receptor retiene, sobre todo, un sustrato narrativo de las fuerzas con el que concluye un diálogo. Podríamos decir que cada diálogo termina con un “balance” de las fuerzas agónicas y antagónicas enfrentadas y de quién “ganó” la contienda verbal. Estos sustratos se suman a lo largo de la narración y construyen así el conflicto narrativo y convierten la narración en el evento mediático en un punto de articulación para el conflicto social de fondo.

5.5.1.1 Erika contra Bruno: la periodista-detective contra la autoridad

Ya elaboramos los *blends* para conocer la relación de los personajes de Erika y Bruno con sus respectivos modelos idealizados de rasgos arquetípicos de la periodista y de la autoridad. Se discutió que la agonista Erika sufre dos transformaciones a lo largo de la narración de la *periodista de la nota rosa* hacia la *periodista de la nota roja* y de la

³²⁴ Cuando hablamos aquí de una simetría entre los planos de la narración y el plano del mundo físico espaciotemporal, estamos conscientes de la selección y prominencia intencional del conceptualizador de la narración. No estamos diciendo que sea un reflejo de una realidad objetiva (que por demás es dudoso que exista), sino estamos hablando de una construcción deliberada y consciente que mantiene vínculos con marcos conceptuales de la experiencialidad de una determinada realidad. Aquí radica probablemente uno de los potenciales más ricos del medio de comunicación para escenificar o crear un mundo paralelo con tintes de autenticidad, actualizando viejos esquemas de oposición para construir causalidades tipo *folk* (cfr. IV. Discusión de los resultados).

periodista de la nota roja a víctima y finalmente a *mártir*, Bruno, su antagonista, no sufre transformaciones y representa, a lo largo de la narrativización en *TID*, el arquetipo del hombre-autoridad machista-misógino, una encarnación del mal.

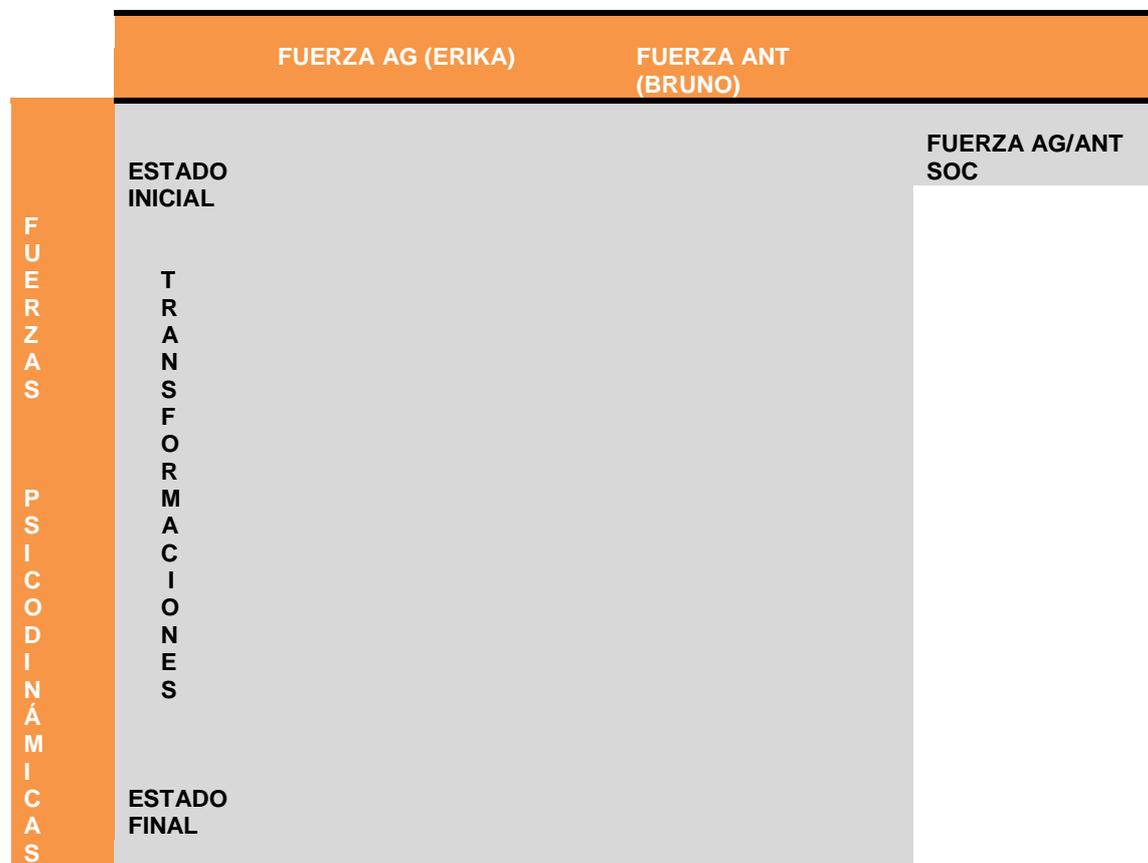
Erika y Bruno instancian en el conflicto narrativo un enfrentamiento psicodinámico de acciones tipificadas de la *periodista en busca de la verdad* contra *la autoridad que fomenta la impunidad*. Debido a la complejidad del esquema principal de oposición en *TID* y las transformaciones de la agonista hay que analizar el conflicto social narrativizado en tres fases o tiempos narrativos. Esto nos deja con tres tiempos narrativos de

- a) Erika I (periodista nota rosa) contra Bruno (hombre-autoridad, machista-misógino)
- b) Erika II (periodista nota roja) contra Bruno (hombre-autoridad, machista-misógino)
- c) Erika III (víctima-mártir) contra Bruno (hombre-autoridad, machista-misógino).

Tiempo narrativo	Superficie discursiva
Erika I la agonista y su transformación a Erika II	Inicio de la event-telenovela hasta el capítulo 6 (Cap. 6, E3, 29:39 – 31:22); Aquí tenemos 5 diálogos entre la agonista y el antagonista (diálogos 1, 2, 3a, 3b y 4).
Erika II y su transformación a Erika III	Capítulo 6 hasta el capítulo 8 (Cap. 8, E13, 20:08 – 22:10); Aquí tenemos un diálogo (5).
Erika III, la agonista derrotada:	Capítulo 8 hasta la muerte de David al final de la event-telenovela; Aquí tenemos dos diálogos (6, 7).

Los diálogos entre agonista y antagonista se vacían en el siguiente esquema:

Gráfico 43: esquema de análisis de las fuerzas en los diálogos



Este esquema está diseñado para recabar un diálogo en su totalidad y revisar en él los puntos de enfrentamiento entre Erika y Bruno, esto es, de las fuerzas psicodinámicas. Se inicia por describir el estado inicial de la fuerza agónica (AG, Erika) y la fuerza antagónica (ANT, Bruno). Luego se observan las transformaciones a estas fuerzas de acuerdo al desarrollo del diálogo. Al final se obtiene un estado final de las fuerzas desplegadas, y, obedeciendo a la secuenciación de las acciones, cada nuevo diálogo “hereda” su estado inicial de fuerzas del estado final de éstas del diálogo anterior. En una columna adicional se anotan las fuerzas sociodinámicas (AG/ANT SOC) que influyen sobre la fuerza agónica de Erika o apoyan la fuerza antagónica de Bruno. La tabla siguiente describe las posibles manifestaciones de las fuerzas psicodinámicas en oposición en una escala que va desde un estado neutro y no-marcado (FUERZA AG o ANT) con posibilidades de reconocer,

desviar, bloquear, contra-bloquear o neutralizar esta fuerza hasta el uso de la fuerza física en el otro extremo de la escala:

Tabla 5: descripción de fuerzas en la interacción sobre el continuo espaciotemporal narrativo

Tipo de fuerza	Descripción
FUERZA (AG o ANT)	Fuerza psicodinámica de agonista o antagonista.
EQUILIBRIO	Fuerzas AG y ANT se encuentran en un estado neutro, en equilibrio.
RECONOCIMIENTO	Aceptar una fuerza AG o ANT. Genera una situación de equilibrio.
DESVIACIÓN	Fuerza AG o ANT es desviada con el objetivo de debilitarla.
BLOQUEO	Parar el posible efecto de una fuerza AG o ANT.
CONTRA- BLOQUEO	Fuerza Ag o ANT se opone al bloqueo.
NEUTRALIZACIÓN	Fuerza AG o ANT SOC. neutraliza una determinada fuerza psicodinámica.
FUERZA FÍSICA	AG o ANT ejercen fuerza física.

5.5.1.1.1 Diálogos *TID*, primer tiempo narrativo

Veamos los primeros 4 diálogos del primer tiempo narrativo que corresponde a la introducción de la agonista Erika I y el antagonista Bruno, así como la transformación de Erika I, la periodista de la nota rosa a Erika II, la periodista de la nota roja.

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (ALMA/BLANCA)	
F U E R Z A S P S I C O D I N Á M I C A S	Diálogo 1	ERIKA I (periodista de nota rosa)	BRUNO (hombre-autoridad, machista-misógino)		
		ESTADO INICIAL Fuerza inicial agónica: levantar un acta	Fuerza antagónica inicial: bloquear el levantamiento del acta		
	T R A N S F O R M A C I O N E S			¿Pa' qué soy bueno, mis elegantes damiselas? FUERZA ANT	Alma Mire... EQUILIBRIO
				¡Hable fuerte! Me metí en el jacuzzi y se me metió agua al oído. DESVIACIÓN	
			Queremos levantar una denuncia. FUERZA AG	¿De qué tipo? EQUILIBRIO	Alma: Bueno, es sobre la desaparición de mi... FUERZA AG SOC
			De su hija. De su hija. FUERZA AG	¿De quién? ¿De su suegra, su suegro, un perro?...Por favor, sea específico. BLOQUEO	
				Desgraciadamente yo no tengo hijas.... Mi mamá siempre me decía: ¡Ay qué hijo tan chistoso tengo yo! DESVIACIÓN	Alma: Estoy hablando de la desaparición de mi hija.... FUERZA AG SOC
				¡Ayyy, otra más...! DESVIACIÓN	
			¿Perdón? FUERZA AG	Usted sabe, señorita. Yo no tengo la culpa de lo que les pasa a las señoritas que andan por ahí. DESVIACIÓN	Alma: Mi hija no es de esas. RECHAZO
				Vaya, vaya. Vamos a ver... ¿Cuándo desapareció su hija? FUERZA ANT	

	FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (ALMA/BLANCA)
	...sigue diálogo 1		
		¡No, señora, no! Antes de 72. Hrs. RECHAZO	Alma: Fue ayer por la noche. EQUILIBRIO
		Bueno, ¿y qué se mete? ¿Usted qué vela tiene en este entierro? ¿Es su amiga o qué? DEBILITAMIENTO FUERZA AG SOC	Blanca: Pero es que nunca antes había faltado a la casa. FUERZA AG SOC
		¿Amiga, eh? ¿Y su amiguita tenía novio? FUERZA ANT	Blanca: Si, soy su amiga. FUERZA AG SOC DEBILITADA
		Caso resuelto señora. Su hija está con su novio en un hotel. BLOQUEO	Blanca: Si. FUERZA AG SOC DEBILITADA
		Todas las jefecitas dicen lo mismo. BLOQUEO	¡Por supuesto que no! Mi hija no es de esas. Erika, explícale que mi hija no es así. CONTRA-BLOQUEO. PRESIÓN DIRECTA SOBRE FUERZA AG
	Aunque sea así queremos levantar la denuncia. CONTRA-BLOQUEO FUERZA AG FUERTE		
	Ok. EQUILIBRIO	Con mucho gusto. Con mucho gusto. EQUILIBRIO	
		Después de 72 hrs. Antes no puedo hacer nada. BLOQUEO	

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC.
F U E R Z A S	...sigue diálogo 1			
	ESTADO FINAL	AG no logra establecer su fuerza. (levantar denuncia). Es debilitada por la fuerza ANT. Se afirma el blend de Erika I. Ella es una periodista de nota rosa sin experiencia en ministerios públicos.	ANT bloquea fuerza AG (impide que se levante el acta). Bloquea también las fuerza sociodinámicas de Alma y de Blanca. Se afirma el blend de Bruno como hombre-autoridad, machista y misógino.	
P S I C O D I N Á M I C A S				

Es un diálogo con características de “establishing shot” que hemos discutido en la mediatización. En pocos intercambios se establecen la agonista principal y su antagonista. Erika va al ministerio público con el propósito de “levantar una denuncia”. Pero sus expectativas para el marco comunicativo de “levantar una denuncia” en un ministerio público no se cumplen. Bruno se caracteriza inmediatamente cómo un policía inculto, incompetente, antipático y muy poco cooperativo. Las agonistas Alma y Blanca se desconciertan ante esta situación y se debilita su fuerza. Esto ejerce presión sobre Erika que intenta enfrentarse a Bruno defendiendo a su nana.

Bruno abre el diálogo cuando llega a su oficina y se encuentra con las tres mujeres con una pregunta formulada en frase hecha (“¿Pa’ qué soy bueno?”). El uso de jerga (“mis

elegantes damiselas”) está en conflicto con las expectativas discursivas para el marco comunicativo de “levantar una denuncia”. El marco discursivo de EXPERIMENTAR-TESTIMONIAR permite al receptor vivir el inicio del conflicto narrativo con un primer enfrentamiento verbal de agonista y antagonista.

Inicialmente Alma instancia la agonista porque es ella la que quiere levantar la denuncia por la desaparición de su hija. El antagonista Bruno bloquea esa fuerza agónica continuamente hasta que Erika se siente presionada por la debilitación de la fuerza de Alma (“es sobre la desaparición de mi...”) e interviene en el diálogo, interrumpiendo a Bruno y contra-bloqueando a éste (“de su hija”). Bruno reconoce en este punto a la agonista y se dirige principalmente a ella (“mire señorita”). Alma y Blanca pasan a un segundo plano y toman el rol de fuerzas sociodinámicas que ejercen presión sobre Erika (“Erika, explícale que mi hija no es así”). Erika empuja la causa con contra-bloqueos de la fuerza antagónica de Bruno (“aunque sea así queremos levantar la denuncia”) y aparentemente obtiene un equilibrio en las fuerzas y una colaboración por parte de Bruno (“con mucho gusto”). Pero al final del diálogo queda claro que Bruno no va a cooperar (“no puedo hacer nada”). El diálogo termina con la fuerza agónica de Erika debilitada y con las fuerzas de Alma y Blanca relegadas a ser fuerzas agónicas sociodinámicas. Bruno sale afirmado cómo la fuerza antagónica fuerte e inquebrantable.

Este sustrato narrativo pasa a formar parte del estado inicial de la agonista y del antagonista en el diálogo 2 del primer tiempo narrativo.

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC y ANT SOC (TOÑO, PATTY, ALMA, BLANCA, PADRES DE FAMILIA, OFICIAL)
F U E R Z A S P S I C O D I N Á M I C A S	Diálogo 2			
	ESTADO INICIAL	Erika I (periodista nota rosa). Fuerza AG fortalecida por fuerzas AG SOC (levantar denuncia por desaparición de Flor).	Bruno (hombre-autoridad, machista-misógino) FUERZA ANT debilitada (accede a investigar).	
	T R A N S F O R M A C I O N E S	<p>¿Qué les pasa? ¡Déjennos pasar! FUERZA AG</p> <p>¡Ay, por favor! Resulta que toda esta banda vive en un lugar dónde ya van dos desaparecidas. Y esta desaparecida tiene 13 años. FUERZA AG</p>	<p>¿No saben que es pecado interrumpir los sagrados alimentos de los demás? No. Ya les dije que antes de 72 hrs. no puedo hacer nada. Señora, ¡no me venga con toda su banda! ¡No me eche montón! BLOQUEO FUERZA ANT</p> <p>¿Cuántas veces se los tengo que repetir? Yo no puedo hacer nada. Yo no escribo la ley, que más quisiera. BLOQUEO</p>	<p>Oficial: Ya les dije que no pueden pasar. BLOQUEO de FUERZA ANT SOC</p> <p>Patty: ¿Nos va a atender? FUERZA AG SOC</p> <p>Padres de familia: (coro) Por favor, haga algo. Piense. FUERZA AG SOC</p> <p>Patty: Mire licenciado. Mi hija acaba de desaparecer. A lo mejor todavía la pueden encontrar por ahí afuera. DESVIACIÓN BLOQUEO</p> <p>Toño: Ayúdenos, señor. Por favor, tenga compasión. Ayúdenos. FUERZA AG SOC</p>

	FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG/ANT SOC (TOÑO, PATTY, ALMA; BLANCA, PADRES DE FAMILIA, LUCIO)
...sigue dialogo 2			
TRANSMISIONES	¿Qué le pasa? (a otro policía) ¿Nos podría atender, por favor? Necesitamos levantar una denuncia por desaparición. Bueno, no, son dos. Lo que pasa que acaba de desaparecer una niña de 13 años, la vez pasada desapareció otra, pero el señor no nos pela. No nos hace caso, ni la primera., ni esta. A lo mejor usted si nos puede atender y hacer su trabajo. FUERZA AG	¿Ustedes son los padres? ¿Por qué no la cuidan? ¿Qué quieres? ¿Qué te ponga un policía afuera de casa? ¿Me viste con guarura? No hay presupuesto, 'mano. BLOQUEO	
	Bueno, entonces haga su trabajo y atiéndanos. FUERZA	Lucio, pícale aquí a la chilanguita que el ministerio público soy yo. BLOQUEO	Lucio: Lo siento. FUERZA ANT SOC
			Alma: Usted se ha estado burlando de nuestro dolor todo el tiempo. Debería darle vergüenza. FUERZA AG SOC
			Blanca: ¿Y qué tal si fuera su hija? FUERZA AG SOC

	FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG/ANT SOC
...sigue dialogo 2			
TRANSFORMACIONES	¡Qué bárbaro! Se nota que usted no tiene hija, ni madre. CONTRA-BLOQUEO	Si yo tuviera una hija no frecuentaría esos lugares que sus hijas frecuentan, ni se pondría esos pantaloncitos tan apretados para provocar a los hombres. BLOQUEO	
	No cuidado usted. A mí no me amenace. Más bien cumpla con su trabajo y deje de insultar y ofender. FUERZA AG	Cuidado, mucho cuidado con lo que dice. BLOQUEO	
		Eso. Con buenos modales y hablando se entiende la gente, ¿verdad? 'Ta bien, 'ta bien. Espéreme. Vamos a levantar su declaración. Mañana los quiero aquí a todos a las 7 de la mañana. Vénganse desayunados. No son análisis. (a policías) Ustedes dos se van con ella mañana para iniciar la investigación. Y aquí pueden anotar sus generales. (a Erika) Usted no. A ustedes las conozco. ¿Es chilanga, ¿verdad? ¿Y escribe para sociales o algo así? FUERZA ANT	
	Mmh. EQUILIBRIO	Nos vemos mañana, ¡jórale! FUERZA AG	

	FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC.
FUERZAS PSICODINÁMICAS	<p>...sigue dialogo 2</p>		
	<p>ESTADO FINAL</p> <p>Erika I experimenta una transformación perceptible en su fuerza. El blend se mueve hacia Erika II, la periodista de la nota roja.</p> <p>El esquema de oposición psicodinámico está completamente desarrollado.</p>	<p>Bruno se debilita algo en su fuerza de hombre-autoridad, pero no pierde sus rasgos distintivos de la integración conceptual.</p>	

En este segundo diálogo tenemos transformaciones sustanciales en la dinámica de fuerza entre Erika y Bruno con respecto a lo que se desplegó en el primer diálogo. Si bien sigue el esquema de no-cooperación por parte de Bruno instanciado en frases hechas y el uso de jerga (“¿no saben que es pecado interrumpir los sagrados alimentos de los ajenos?”, ¿cuántas veces se los tengo que repetir? Yo no puedo hacer nada. Yo no escribo la ley, que más quisiera.”), tenemos un esquema global en este diálogo que apunta a una agonista fortalecida. Ella no solamente despliega mucha fuerza agónica (“no cuidado usted. A mi no me amenace.”), sino también emite contra-bloqueos a la fuerza que se le opone (“más bien cumpla con su trabajo y deje de insultar y ofender”). La agonista Erika “gana” así la contienda porque el antagonista accede a su exigencia de investigar las desapariciones de Rosa María y de Flor (“vamos a levantar su declaración. Mañana los quiero aquí a todos a las 7 de la mañana”).

El conflicto narrativo que se queda completamente establecido entre los personajes de Bruno y Erika mediante fuerza directas instanciados en ofensas y amenazas (“¡qué bárbaro! Se nota que usted no tiene hija, ni madre”) y (“usted no. A ustedes ya las conozco. ¿Es chilanga verdad?”), que además contienen referencias claras a los rasgos arquetípicos: la autoridad que no hace nada (“necesitamos levantar una denuncia por desaparición. [...] pero el señor no nos pela. [...]”) y a una periodista que demanda respuestas (“a lo mejor usted si nos puede atender y hacer su trabajo”). Todo ello dinamiza la narración y genera expectativas hacia el desarrollo de esta relación que termina con una fuerza abierta al final del diálogo debido al fortalecimiento de la agonista un debilitamiento del antagonista (“nos vemos mañana. ¡Órale!”).

El sustrato narrativo de las fuerzas agónica y antagónica en aparente equilibrio pasa a conformar el estado inicial del próximo enfrentamiento verbal que se despliega en dos diálogos separados por escenas, pero en una continuación espaciotemporal. Por eso se marcan con 3a y 3b:

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (./.)
Diálogo 3a				
ESTADO INICIAL		Erika I en transición a Erika II. Erika aparece como una AG fortalecida que se enfrenta a su ANT sin el apoyo de fuerzas AG SOC.	La fuerza ANT de Bruno se mantiene constante.	
			Ah, ching... ¡Ve nomás! ¿Qué güerita? Te levantaste muy temprano para ordeñar las vacas, ¿o qué?	
			BLOQUEO	
		Quiero saber porque su gente me sigue a todos lados. No creo que sea por mi protección.		
		FUERZA AG	Eso mismito. ¡Cómo me adivinas!	
			FUERZA ANT	
		Eso ni usted se lo traga.		
		BLOQUEO	Tú ya sabes como desaparecen las mujeres. Cómo las hallamos.	
			FUERZA ANT	
		No me haga caer en provocaciones.		
T R A N S F O R M A C I O N E S		FUERZA AG	No te estoy provocando.	
			FUERZA ANT	
		Mire, yo ya sé como desaparecen las mujeres y cómo las encuentran. Y mi pregunta es: ¿se puede saber que están haciendo para evitarlo?		
		FUERZA AG	Investigando.	
			FUERZA ANT	
		¿Investigando? ¿Le parece una buena forma de investigar probarse botitas y estar invitando a las testigos a salir? ¿Es una buena forma de investigar?		
		FUERZA AG	Cada policía tiene sus métodos.	
			FUERZA ANT	
		¿Y le puedo hacer otra pregunta? ¿Por qué no han ido a investigar en la maquiladora dónde trabajaba Rosa María? ¿Si sabe que ahí van unos fotógrafos y les toman fotos a las empleadas?		
		¿No?		
	FUERZA AG	¿Y?		
		FUERZA ANT		
	¿Y? Qué puede ser un gancho. Qué los mismos fotógrafos pueden pasarles fotos a los asesinos de las empleadas.			
	FUERZA AG			

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (./.)
FUERZAS PSICODINÁMICAS	...sigue diálogo 3a.	<p>Hasta el mismo Mario puede estar coludido con todos ellos. ¿Por qué no va y pregunta? ¿Por qué no investiga?</p> <p>FUERZA AG</p>	<p>Güerita, no le hagas al <i>Sherlock Holmes</i>, hombre.</p> <p>BLOQUEO</p>	
	T R A N S F O R M A C I O N E S	<p>Bueno, pues entonces hágala. Porque sí parece que necesita a alguien que le diga como hacer su chamba, Aparte es indignante como trata a los parientes y los padres de las víctimas. Parece una burla. ¿De qué se trata?</p> <p>FUERZA AG</p>	<p>Tú no me tienes que decir como hacer mi chamba.</p> <p>BLOQUEO</p>	
	ESTADO FINAL	<p>Qué vayamos en este momento a investigar todo lo que le pedí. Y qué también mande a investigar a Valerio, el novio de Rosa María. Eso quiero, en este momento.</p> <p>FUERZA AG</p>	<p>Ta' bien, ta' bien. ¿Qué quieres que hagamos?</p> <p>DESVIACIÓN DE FUERZA ANT</p>	
			<p>Bien. Muy bien. ¡Ay, que mujer tan hombre! ¿Qué bárbaro!</p> <p>RECONOCIMIENTO FUERZA ANT</p>	
		<p>La AG aparece como fortalecida. No hay fuerza sociodinámicas. Erika ya no necesita estímulos externos para enfrentarse a Bruno. Está haciendo la transición fuerte hacia una periodista de nota roja. Exige investigaciones y encuentra propias líneas de investigación.</p>	<p>El ANT se encuentra al mismo nivel de fuerza que la AG. El diálogo es un constante intercambio de fuerza. Se mide con la AG para al final desviar su fuerza y hasta reconocerla.</p>	

En

este diálogo no tenemos fuerzas sociodinámicas que empujan a la agonista. Es un enfrentamiento entre los dos personajes principales *one-on-one*. Tenemos a una agonista fortalecida. Contra-bloquea las intervenciones del antagonista y muestra constantemente una fuerza dinamizadora a través de una densificación discursiva de cuestionamientos (“¿le puedo hacer una pregunta?, ¿por qué no va y pregunta?, ¿por qué no investiga?, ¿es una buena forma de investigar?, ¿le puedo hacer otra pregunta?, ¿de qué se trata?”) y de demandas (“pues, hágala, qué vayamos [...]”, “eso quiero.”). El antagonista trata de desviar la fuerza agónica masiva y acaba por reconocerla (“ay qué mujer tan hombre”). El guión de la dinámica de fuerzas muestra en resumen una agonista fortalecida en detrimento de la fuerza del antagonista y un final abierto que nuevamente abre expectativas discursivas sobre el siguiente enfrentamiento.

El sustrato narrativo es que Erika se está fortaleciendo y se convierte en una periodista que no se deja intimidar tan fácilmente como al inicio de la narración. Tenemos primeros indicios de la transformación de la agonista Erika I, una periodista de la nota rosa, hacia la agonista con rasgos de Erika II, la periodista-investigativa.

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (Trabajadoras, Blanca)
FUERZAS PSICODINÁMICAS	Diálogo 3b			
	ESTADO INICIAL	Erika I en transición a Erika II.	Fuerza ANT constante.	
	TRANSFORMACIONES		Vamos a ver, reinitas. Dejen de coser un ratito. La desaparecida, la señorita desaparecida, la novia de Valerio Medina. ¿Eran novios, si o no? ¿Desde cuando, eh? FUERZA ANT	Blanca: Hace cuatro o cinco meses. EQUILIBRIO
		¿Sospechoso? No es sospechoso. Es su novio. BLOQUEO	Ustedes, ¿lo conocen? FUERZA ANT	Trabajadoras: Si. EQUILIBRIO
ESTADO FINAL	Retroceso de fuerza AG. Se detiene la transición de Erika I a Erika II	¿Alguien vio al sospechoso esta noche? ¿Tú? FUERZA ANT	Blanca: Si, pero... FUERZA AG SOC DEBILITADA	
		¿Alguien vio a Valerio Medina esa noche? ¿Eh? ¿Tú?, ¿Tú? ¿Tú sabías que tu amiga se fue con él? DESVIACIÓN		
		Muchas gracias. Pueden volver a sus trabajos, señoritas. Por el bien del país. Más claro ni el agua, güerita. Se fue con su novio. Mira, vamos a dejarnos de tarugadas. Tú eres de la capital. Estás acostumbrada a la nota rosa. Aquí no puedes pisar calle. Salte de todo esto. Te lo digo por tu bien. Por tu bien. FUERZA ANT		

Este intercambio verbal muestra que la agonista fortalecida importada del diálogo anterior se ejerce en burlas (“¿sospechoso? No es sospechoso. Es su novio.”), lo cual constituye una amenaza directa a Bruno que éste entiende y contra-amenaza a Erika (“aquí no puedes pisar calle. Salte de todo esto, te lo digo por tu bien. Por tu bien.”). La autoridad machista expresa su fuerza en frases hechas (“más claro ni el agua, güerita. Vamos a dejarnos de tarugadas.”).

El sustrato narrativo presenta una complicación. Se parece detener la transformación de Erika I a Erika II. Mientras los primeros diálogos 1, 2 y 3a fueron de una linealidad de fortalecer a la agonista, tenemos aquí un retroceso. Sin embargo no paraliza la narración, sino genera expectativas sobre los pasos que piensa dar Erika de aquí en adelante. ¿Seguirá peleando como una verdadera periodista de la nota roja o desistirá en sus investigaciones?

Con ese sustrato narrativo inicia el último diálogo, número 4, del primer tiempo narrativo entre Bruno y Erika.

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (Valerio, Alma, Lucio)
FUERZAS PSICODINÁMICAS	Diálogo 4			
	ESTADO INICIAL	Fuerza AG Erika I está detenida en su proceso de transformación a Erika II.	Fuerza ANT de Bruno sin variación.	
TRANSFORMACIONES			¿Pues qué, güerito? ¿Cuántos fueron? FUERZA ANT	Valerio: No sé, la verdad. No vi muy bien. Estaba oscuro. Pudieron haber sido cómo cuatro. EQUILIBRIO
			Pudieron, pudieron... Mi amor, aquí no me vienes con medias tintas. BLOQUEO	Alma: Le está diciendo que era de noche... CONTRA-BLOQUEO
			Usted, ¡cállese! BLOQUEO	
		Por lo visto el señor no se levantó con muchas ganas de trabajar que digamos, ¿verdad? FUERZA AG	Mira, güerita. Ya me tienes hasta acá. Ya te dije, esa morra se fue con su novio, hombre. BLOQUEO	Alma: ¿Pero usted es imbécil o qué? Este es el novio y no está con mi hija. CONTRA-BLOQUEO
			No me levante la voz. BLOQUEO	
		Estamos perdiendo el tiempo. Nos lo está diciendo. Es evidente. La secuestraron. ¿Por qué no hacemos nada? ¡Dejemos de perder el tiempo, por favor! FUERZA AG	¿Por qué no hiciste nada? FUERZA ANT	Valerio: Todo fue tan rápido, traían pistolas. No pude hacer nada. EQUILIBRIO

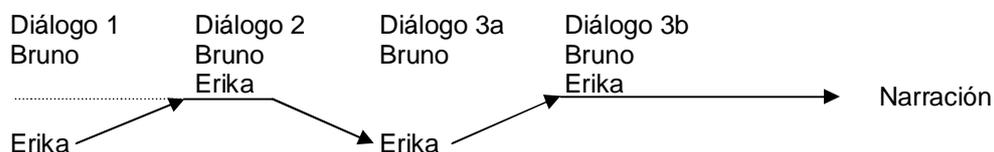
	FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (Valerio, Lucio)
...sigue diálogo 4.		Pa' mi que son puros cuentos. BLOQUEO	¡Por dios, entiéndalo! Usted puede hacer algo por salvar a mi hija si actúa rápidamente. FUERZA AG SOC
T R A N S F O R M A C I O N E S	A mí nadie me toca. No pueden estar haciendo esto. No me toque, por favor. RESISTENCIA FUERZA FÍSICA	Señora, yo no soy el <i>Enmascarado de Plata</i> , hombre. Lucio, Jiménez, movidos. Llévense a estas viejas. Y a este me lo encierran. BLOQUEO/VIOLENCIA FÍSICA	
	¡Suéltenme! RESISTENCIA FUERZA FÍSICA	¡Vamos, vámonos! FUERZA FÍSICA AG	Valerio: Ayúdenme, por favor. RESISTENCIA FUERZA FÍSICA
	¡No me toque! RESISTENCIA FUERZA FÍSICA		Lucio: Señorita, es mejor que se vaya. Confíe en mí. NEUTRALIZACIÓN FUERZAS AG/ANT
ESTADO FINAL	La fuerza de Erika I que estaba detenida en su transformación a Erika II se fortalece inicialmente a través de fuerzas AG SOC y se debilita mucho más por el empleo de fuerza física de ANT Bruno.	Bruno mantiene su fuerza y hacia el final del diálogo la potencia con el empleo de fuerza física.	

Este diálogo inicia con una agonista debilitada y un antagonista establecido claramente como el malo de la película. Escala el conflicto narrativo porque no solamente se instancian amenazas sino incluso se llega al uso de la fuerza física. La debilitación de Erika requiere de fuerzas sociodinámicas que ayudan a dinamizar el conflicto; Alma, Blanca y Valerio “inyectan” nueva fuerza agónica a Erika y los oficiales apoyan la fuerza antagónica de Bruno. Destaca el oficial Lucio que busca una neutralización de la dinámica de las fuerzas entre ambos, lo cual lo establece como “diferente” a los demás subalternos de Bruno. Los oficiales bajo las órdenes de Bruno agarran a las mujeres (Erika y Alma) y las sacan violentamente de la oficina (“¡Llévense a estas viejas.”). Pero Erika no se deja o se intimida (“a mi nadie me toca. Suéltenme.”), y a pesar del uso de la fuerza física antagónica se ve decidida y fuerte. Valerio queda completamente aniquilado en su fuerza sociodinámica agónica al ser declarado culpable del crimen de Rosa María (“y a este me lo encierran.”). La neutralización de la fuerza física al final por el antagonista Lucio abre expectativas narrativas hacia una relación entre Erika y Lucio, y no queda establecido si éste es antagonista o agonista.

Este primer tiempo narrativo de la event-telenovela se caracteriza por establecer un esquema fuerte de oposición psicodinámica entre Erika y Bruno. Promueve fundamentalmente la transformación de Erika de la periodista de nota rosa a la periodista de nota roja. En la etapa narrativa veremos cómo las fuerzas sociodinámicas agónicas afianzan esta transformación y establecen una agonista Erika II.

Podemos en este punto resumir el primer tiempo narrativo representando las fuerzas globales de Erika y Bruno de la siguiente manera:

Esquema 2: la dinámica de fuerzas de Erika y Bruno, primer tiempo narrativo



El enfrentamiento de las fuerzas produce un movimiento ficticio sobre el desplazamiento espaciotemporal lineal de la narración. Hay “altibajos narrativos” que dinamizan el

conflicto narrativo. Erika sufre diferentes transformaciones a su fuerza, pero al final del primer tiempo narrativo queda al mismo nivel de la fuerza antagónica de Bruno que se mantiene invariable durante los primeros 4 diálogos. Este es el sustrato narrativo que se hereda al segundo tiempo narrativo de la telenovela. Erika no se rinde y es ahora una periodista de la nota roja que investiga causas, junta material, escribe notas y reflexiona sobre lo que le toca vivir. Las presiones sociodinámicas la convierten en una *alter ego* de la sociedad que demanda la aclaración de los hechos violentos. En el segundo tiempo narrativo su enfrentamiento con Bruno se reduce a un solo diálogo. Pero es un enfrentamiento subido en tono. Y recibe apoyo para establecerse: llega su novio David a Ciudad Juárez.

5.5.1.1.2 Diálogos *TID*, segundo tiempo narrativo

Veamos ahora el único diálogo del segundo tiempo narrativo que marca la oposición de la de Erika II contra la fuerza antagónica invariable de Bruno. En este diálogo se prepara narrativamente una transformación: de la periodista de nota roja (Erika II) a la víctima (Erika III):

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (David)
F U E R Z A S	Diálogo 5			
	ESTADO INICIAL	La fuerza de Erika II está estable y se prepara su transformación hacia Erika III.	Bruno se mantiene en su fuerza ANT.	
	T R A N S F O R M A C I O N E S	Si. En cuanto nos entreguen el cuerpo la vamos a enterrar. EQUILIBRIO	<p>¡Ve nomás lo que me salió en el <i>Cornflakes!</i> ¿Qué? ¿Todavía no se van? ¿Encontraron a su familiar? FUERZA ANT</p> <p>¿Qué dios la tenga en su santa gloria! Ni modo. Así son las cosas de la vida. ¿Qué se le va a hacer? Les voy a ayudar. Le voy a decir al forense que se apure con el cuerpo. Pa' que se lo lleven. Y se pueden ir a la capirucha a traer el moho. FUERZA ANT</p> <p>¿Traen su pasaporte y su visa? Está bueno el shopping del otro lado. DESVIACIÓN FUERZA AG SOC</p> <p>Completamente barnizada. Estos estudiantes de medicina así la dejaron. Son unos diablos. EQUILIBRIO</p>	<p>David: Nos vamos a quedar. FUERZA AG SOC</p> <p>David: Pues yo no le veo la gracia. ES una broma estúpida y además macabra. ¿Qué hay de los demás restos? FUERZA AG SOC</p>
	Lo que queremos saber si ya tienen informaciones sobre las osamentas que se encontraron. Tengo entendido que una estaba completa. FUERZA AG			

FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (David, Lucio)
<p>...sigue diálogo 5.</p>	<p>¿A cuenta de qué tengo que responder tus preguntas? Mira, estoy de buen humor, pero no te pases. FUERZA ANT</p>	
<p>¿Y qué ha pasado con Valerio? ¿Cuándo lo van a dejar libre? FUERZA AG</p>	<p>Ni que fuera taxi. Hombre, a ese muchachito le van a echar como cuarenta años. FUERZA ANT</p>	
<p>T R A N S F O R M A C I O N E S</p> <p>Por favor, si el pobre es inocente. FUERZA AG</p>	<p>Pues, consíguele un buen abogado, güerita. FUERZA AG</p>	
<p>¿Ahh? EQUILIBRIO</p>	<p>Mira, todo ha salido como yo te dije. Este morro por celos mató a la chavas. Puedes leer su declaración. FUERZA ANT</p>	
<p>Exijo que esta declaración sea tomada ante un visitador de derechos humanos. FUERZA AG</p>	<p>¿Algo más? EQUILIBRIO</p>	
<p>Si. Quiero verlo. FUERZA AG</p>	<p>¡Lucio! Acompaña aquí a al señorita a su cuarto. Te recomiendo el tres. EQUILIBRIO</p>	<p>Lucio: Por aquí, por favor. EQUILIBRIO</p>
<p>Gracias. EQUILIBRIO</p>	<p>(a David) Siéntate. Vas a estar más cómodo sentado. ¡Tranquilo! ¿Pues qué, mi bueno? ¿Cómo dijiste que te llamabas? FUERZA ANT</p>	

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (David)
F U E R Z A S P S I C O D I N Á M I C A S	T R A N S F O R M A C I O N E Ssigue diálogo 5.		David: David. Soy periodista. FUERZA AG SOC
			¿Y qué? ¿Es tu novia? ¿O nada más tu movida? FUERZA ANT	David: Estamos comprometidos. ¿Y a usted qué le importa? FUERZA AG SOC
			Interesante, interesante. FUERZA ANT	
	ESTADO FINAL	La fuerza de Erika II está consolidada por el apoyo de la fuerza AG SOC de David. Investiga, no se deja intimidar y demanda resultados. Hasta reta a la fuerza de Bruno. Pero justo en eso radica la preparación para la transformación a Erika III.	Bruno se mantiene en su fuerza antagónica. Sigue siendo fuerte y retador a la fuerza AG de Erika y amenaza a la fuerza AG SOC de David.	

Terminando esta segunda parte, Erika tiene una idea bastante clara de los sucesos en Ciudad Juárez. Descubrió la impunidad, la falta de autoridad, la falta de protección a las mujeres y cómo todo el sistema fomenta al crimen y a la violencia abierta. Ya no pide ayuda, sino le exige que Bruno haga su trabajo (“¿qué ha pasado con Valerio?”, “¿cuándo lo van a dejar libre?”) y (“exigo que la declaración sea tomada frente a un visitador de derechos humanos.”). La fuerza de Erika está muy presente y Bruno aparentemente busca un equilibrio de fuerzas con ella (“¿algo más?”). Pero mientras Erika va a ver a Valerio, Bruno amenaza a David. Lo empuja con la cara contra la pared y le pregunta (“¿y qué? ¿Es tu novia o nada más tu movida?”). Bruno sabe que la fortaleza de su contrincante viene de David y por eso amenaza a éste abiertamente. Bruno sabe que un debilitamiento de David implicaría también un debilitamiento de Erika.

El sustrato narrativo es que Erika II, que aparentemente está tan fuerte, está a punto de sufrir una transformación de su fuerza, pero ella todavía no está consciente de ello porque la fuerza antagónica no se dirige directamente contra ella, sino contra David. El esquema global de la dinámica de fuerzas para el segundo tiempo narrativo queda, por tanto, como sigue:

Esquema 3: la dinámica de fuerzas, TID, segundo tiempo narrativo



Bruno y Erika se mantienen al mismo nivel de fuerzas mientras David queda debilitado. Siendo David la fuerza sociodinámica principal en apoyo a Erika, ésta sufrirá pronto una transformación.

5.5.1.1.3 Diálogos TID, tercer tiempo narrativo

Veamos los dos intercambios verbales entre Erika y Bruno en este tercer y último tiempo narrativo de su enfrentamiento:

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (David)	
FUERZAS PSICODINÁMICAS	Diálogo 6				
	ESTADO INICIAL	La fuerza de Erika II se está transformando a Erika III. Ella no está consciente. Se siente afirmada y hasta reta la fuerza de Bruno.	Bruno se mantiene en su fuerza ANT. La despliega ahora contra David y lo amenaza.		
	TRANSFORMACIONES			Vamos a ver si entendí bien. ¿O qué? Ustedes los chilangos creen que somos unos pasguatos, ¿no? Lentos de aprendizaje. Burros, pues, pa' acabar pronto. FUERZA ANT	
			Si. Esto. Nos tiraron una piedra con esto que dice: "lárgate chilanga o te pesará". ¿Le parece que no es una amenaza? FUERZA AG		David: No creo que haya mucho que entender. Mi novia y yo fuimos víctimas de un atentado. Y además hemos recibido amenazas. FUERZA AG SOC
			¿Quiere que le diga la verdad? Porque definitivamente no confío en usted. Porque siempre que he venido aquí para pedir ayuda me he topado con que, o se está tragando una torta, o se burla de mí, o se saca un chiste malo... FUERZA AG	Pos, depende del tamaño de la piedra. ¿Por qué no lo denunciaron antes? FUERZA ANT	
		Esperando que haga algo. Por lo menos podría cumplir la ley. ¿Qué es mucho pedir? ¿O qué? FUERZA AG	A ver, a ver... ¿Quítele un huevo a su licuado, güerita! Si no va a confiar en mí, ¿pa' qué está aquí? FUERZA ANT		

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (David)
FUERZAS PSICODINÁMICAS	... sigue diálogo 6			David: Perdón, perdón. Pero estamos un poquito alterados y estamos muy asustados. Esto ha sido muy duro para todos. Me imagino que a lo mejor para usted también. NEUTRALIZACIÓN FUERZAS
	T R A N S F O R M A C I O N E S		Si, para mí también. ¿Qué cree? ¿Qué soy de palo? Mire usted, está de testigo. Yo ya le puse a dos personas, mis mejores hombres, los más capacitados para que la cuidaran. No los quiso. Se los quitó. ¿Qué quiere? ¿Qué le ponga un guardaespaldas? Por favor hombre. Yo ando solo por las calles. No hay presupuesto. Exponiéndome que me pongan un balazo, un pañazo, un cuchillo en la espalda, un puñal. Mira, háganme caso. Un consejo. Vayan a hacer sus maletas, se van al aeropuerto, se compran unos buenos cortes congelados, para hacer carnita asada en el D.F. Pa' que sepan lo que es la carne. Vayanse lo más rápido que puedan, antes de que... si me explico, ¿verdad? FUERZA ANT	
	ESTADO FINAL	Erika II se transforma por medio de la fuerza ANT de Bruno en Erika III. De periodista de nota roja a víctima. Bruno es explícito sobre lo que va a pasar si ella no se va de Ciudad Juárez.	Bruno mantiene su fuerza ANT. Define los espacios de cada quién y advierte sobre cesar las fuerzas AG y AG SOC.	

Erika agrade abiertamente a Bruno (“siempre que vengo aquí se traga una torta o se saca un chiste malo”) y le cuestiona en su rol de autoridad (“esperando que haga algo. Por lo menos podría cumplir la ley. ¿Qué es mucho pedir? ¿O qué?”). David, que en el diálogo 6 experimentó el peligro de Bruno, trata de neutralizar la fuerza de Erika porque entiende que Bruno es un hombre peligroso (“perdón, perdón. Estamos un poco alterados [...]). Bruno tiene en este diálogo un largo turno final que inicia con una aparente explicación y termina en una amenaza abierta (“váyanse lo más rápido que puedan”) y que deja en suspenso las consecuencias para el caso de que Erika y David deciden no obedecer el consejo de Bruno (“antes de que... si me explico, ¿verdad?”).

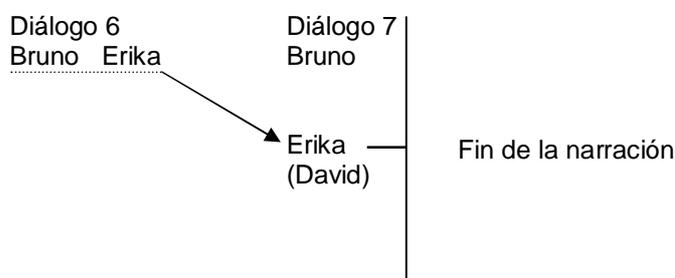
El sustrato narrativo deja claro que ahora peligran la vida de Erika y de David Si no se someten a la fuerza antagónica de Bruno sufrirán las consecuencias de su actuar. Este es el estado inicial para el último diálogo entre Erika y Bruno en la narración de *TID*:

		FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (David)	
FUERZAS PSICODINÁMICAS	Diálogo 7				
	ESTADO INICIAL	La fuerza de Erika II cesa y es transformada a Erika III (la víctima).	La fuerza ANT está fortalecida y se prepara para aniquilar la fuerza AG (Erika) y la fuerza AG SOC (David)		
	T R A N S F O R M A C I O N E S		Lo único que queremos saber es lo que ha pasado con Valerio. FUERZA AG	(a policías) ¡Órale, a chambear! FUERZA ANT	
				¿Valerio? Nada. Sigue encerrado y... EQUILIBRIO	
				¿Cuál abogado? FUERZA ANT	David: ...con su caso, su investigación. ¿Qué ha dicho el abogado? FUERZA AG SOC
			Supuestamente ustedes se lo tienen que poner de oficio. FUERZA AG	No, no tiene. EQUILIBRIO	
			¿Cómo que todavía no tiene? FUERZA AG	Están todos ocupados. EQUILIBRIO	
				Valerio no es el único caso que tenemos. EQUILIBRIO	David: ¿Cuándo le van a otorgar su derecho de ser referido? FUERZA AG SOC
			Bueno, ¿y mientras no le pueden dejar libre al pobre. Hasta que por lo menos demuestren que tiene algo de culpa. FUERZA AG		
				Mire, señorita. No lo podemos dejar libre mientras no se aclaren los hechos. EQUILIBRIO.	

	FUERZA AG (ERIKA)	FUERZA ANT (BRUNO)	FUERZA AG SOC (David)
...sigue diálogo 7.	<p>...es qué... FUERZA AG DEBILITADA</p>	<p>...bueno, ¡ya! No lo puedo dejar libre mientras no se aclaren los hechos... FUERZA ANT</p>	<p>...pero lo que ustedes están haciendo, teniéndolo ahí adentro es un atropello. FUERZA AG SOC</p>
T R A N S F O R M A C I O N E S	<p>...no, no lo vamos a dejar en paz hasta que nos diga que lo ¿van a dejar libre. Punto. FUERZA AG</p> <p>Créame que la vida de todas estas mujeres en Juárez corre peligro. FUERZA AG</p>	<p>Atropello es lo que ustedes están haciendo conmigo. Por favor, déjenme trabajar en paz. Yo.... BLOQUEO</p> <p>Bueno, ¿qué no entienden que sus vidas corren peligro? DESVIACIÓN FUERZA AG</p> <p>Buenos días. Permiso. DESVIACIACIÓN FUERZA AG</p>	
ESTADO FINAL	<p>Erika II se convierte en su transformación final de Erika III, víctima. Solamente en apariencia se fortaleció su fuerza frente a Bruno, pero este desvía su reclamos y se va después de haberla amenazado.</p> <p>Poco después David es asesinado y cesa la fuerza AG de Erika.</p>	<p>Bruno se mantiene en su fuerza. Aparentemente coopera con las fuerzas de Erika y David, pero desvía del tema dándoles a entender que sus vidas corren peligro. Afirma su fuerza antagónica.</p> <p>Poco después Bruno despliega todo el poder de su fuerza antagónica y manda matar a David. Las fuerzas cesan</p>	

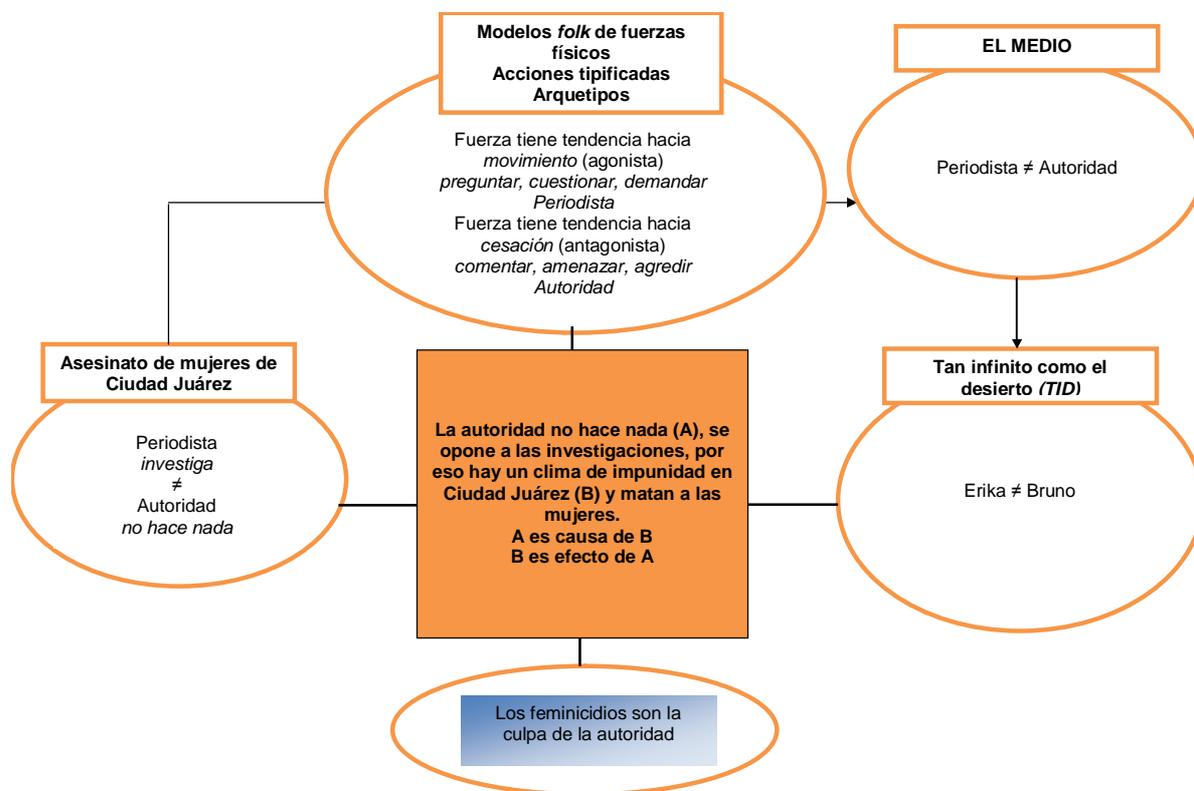
Es notorio que en este último intercambio no se utilizan recursos de la voz narrativa por parte del antagonista Bruno mientras que todas sus anteriores intervenciones estaban plagadas de jerga y de frases hechas. Es un intercambio limpio entre la fuerza agónica y la fuerza antagónica en esquemas comunicativos de “pregunta – respuesta”. Tal parece que Bruno apela a la razón y la conciencia de Erika y David. Es casi persuasivo y les advierte sobre una realidad que ellos deciden ignorar (“¿no entienden que sus vidas corren peligro?”). Poco después se realiza narrativamente la advertencia como una clara amenaza cuando David es ejecutado con una bala en la frente.

Esquema 4: la dinámica de fuerzas, TID, tercer tiempo narrativo



La fuerza de Erika se aniquila, David está muerto y la narración de *TID* cesa. Ya no hay una fuerza agónica que podría ser dinamizado por las fuerzas sociodinámicas, y con ello mover la narración. Con los diálogos del esquema de oposición de agonista y antagonista se puede representar ahora la dinámica de fuerzas dentro de nuestro modelo de la narrativa y cómo “mueve” las relaciones semánticas hacia un estrato de causa.

Gráfico 42: esquema psicodinámico de oposición Erika/Bruno en TID



El gráfico muestra como el esquema psicodinámico de oposición entre Erika y Bruno construye el conflicto central de *TID*. En el gráfico confluyen los modelos físicos de fuerzas, tipo *folk* (movimiento y cesación de fuerzas), así como los arquetipos (periodista y autoridad) y las acciones tipificadas que caracterizan a la agonista y el antagonista que enmarcan binomios estables a lo largo de toda la narrativización y son *preguntar*, *demandar* y *cuestionar* por parte de la agonista y *comentar*, *agredir* y *amenazar* por parte del antagonista. Las fuerzas físicas enmarcadas en estos esquemas de comunicación están en contraste con las acciones esperadas de los arquetipos a los que instancian Erika y Bruno, pero que correlacionan culturalmente con figuras de la experiencialidad del mundo físico espaciotemporal, en el que la autoridad tampoco investiga y los periodistas cubren este vacío con investigaciones propias.

La voz narrativa apoya el conflicto psicodinámico porque el uso recurrente y acumulado de frases hechas, jerga y giros por parte de Bruno apoya la noción de una autoridad que

se “burla” de los hechos, que es “incompetente” y se caracteriza por una “falta de seriedad” en su trabajo.

El análisis detallado de la dinámica de fuerzas en la narrativa reproduce un conflicto social de fondo: el de una autoridad incompetente y la necesidad de los periodistas de cubrir este vacío de acción arriesgando su vida en investigaciones no propias de su oficio.

5.5.2 Esquemas sociodinámicos de oposición

La función primordial de la narrativa es ordenar, categorizar, establecer hipótesis, sacar conclusiones y evaluar eventos complejos del mundo. Para ello se ordenan los personajes y las acciones alrededor de un conflicto. Pero, para poder construir un evento de fondo, es necesario conferir a una oposición básica de fondo una cierta estructura conceptual adicional, especialmente si este evento de fondo es de mayor complejidad e involucra muchos actores sociales y más de un estrato de causalidad. La narrativa incorpora entonces uno o más esquemas de oposición sociodinámicos. Éstos expresan conflictos sociales de fondo en marcos familiares en una fuerte codificación cultural. Podríamos decir que son los esquemas contextuales del conflicto narrativo principal. Estos esquemas se construyen con marcos familiares culturalmente muy arraigados que no requieren de un esfuerzo cognitivo mayor para ser inferidos. Así contribuyen a la construcción del estrato de causalidad sin desviar mucho del conflicto narrativo principal.

La finalidad de los esquemas sociodinámicos de oposición es ejercer presión sobre la oposición psicodinámica principal. En la instanciación narrativa se expresan de manera directa cuando involucran verbalmente al agonista principal o de manera indirecta cuando sus fuerzas crean un entorno difuso de presión sobre el agonista principal.

En *TID* tenemos 4 esquemas de oposición sociodinámicos que enmarcan conflictos centrales de la sociedad mexicana: *la sociedad civil contra la autoridad, el sector no gubernamental contra el sector gubernamental, los ricos contra los pobres y el conflicto del individuo contra el sistema.*

5.5.2.1 *Padres de familia contra Bruno: la sociedad civil contra la autoridad*

Los padres de familia en *TID* se relacionan con sus rasgos instanciados a los arquetipos de los padres de la sociedad civil. Son personas que trabajan y tratan de salir adelante con sus familias. Vemos como se preocupan por el bienestar de sus hijos, con la ilusión de poder ofrecerles una mejor vida. Los vemos comprándoles zapatos nuevos, planchando su ropa, tratando de proveer a los hijos alimento y medicinas y que están en constante preocupación para protegerlos de los peligros de la ciudad.

Los padres de familia son agonistas secundarios en un esquema sociodinámico de fuerzas que ejerce presión sobre Erika. Erika vive la falta de respeto de la autoridad hacia los padres de familia porque en el transcurso de la narrativización entabla una relación de amistad y complicidad con los padres de familia de mujeres asesinadas. Erika está presente en las humillaciones verbales por parte de Bruno y esto la afianza en su meta de averiguar la verdad sobre los crímenes cometidos. La instanciación del enfrentamiento entre los padres de familia y la autoridad la presiona directamente a actuar en su papel de periodista-investigadora para conferirles esta voz que no tienen. Vamos a ver dos ejemplos de esta presión directa sociodinámica y el resultado de la acción directa de la agonista en distintas instancias verbales:

- (1) Bruno (ANT): Caso resuelto señora. Su hija está con su novio en un hotel.
Alma (AG): Por supuesto que no. Mi hija no es de esas.
Erika, explícale que mi hija no es así.
→ **PRESIÓN DIRECTA**
Bruno (ANT): Todas las jefecitas dicen lo mismo.
Erika (AG): **Aunque sea así queremos levantar la denuncia.**
→ **ACTUAR**
- TID/Cap. 1, E11, 14:38 – 16:49*
- (2) Patty (AG): Mire licenciado. Mi hija acaba de desaparecer. A lo mejor todavía la pueden encontrar por ahí afuera.
Toño (AG): **Ayúdenos, señor. Por favor. Tenga compasión. Ayúdenos.**
→ **PRESIÓN DIRECTA**
Bruno (ANT): ¿Ustedes son los padres? ¿Por qué no la cuidan?
¿Qué quieres?, ¿qué te ponga un policía afuera de tu casa?
¿Me viste con guarura?
No hay presupuesto, 'mano.
Erika (AG): *(a otro policía)* ¿Qué le pasa? Disculpe señor. ¿Nos podría atender? Necesitamos levantar una denuncia por desaparición. Bueno, no, son dos. Lo que pasa es que hoy acaba de

desaparecer una niña de 13, la vez pasada desapareció otra, pero el señor no nos pela. No nos hace caso, ni la primera vez, ni esta.
A lo mejor usted si nos puede atender y hacer su trabajo.
→ **ACTUAR**

TID/Cap. 4, E2, 1:09:59 – 1:13:00

En el primer ejemplo tenemos una exhortación directa de Alma (“Erika, explícale [...]”) de intervenir en el enfrentamiento, mientras que en el segundo ejemplo, Erika toma la iniciativa al presenciar que la petición de Toño (“Ayúdenos, señor. Por favor. Tenga compasión”) no es contestada por Bruno.

Este esquema sociodinámico recaba una realidad sociocultural mexicana en la que la sociedad civil se siente impotente frente a las autoridades que ejercen un poder poco democrático y poco dirigido al servicio de la sociedad. El esquema presiona a la antagonista sobre todo en la primera parte de la event-telenovela en la que se lleva a cabo su transformación de *periodista de nota rosa* a *periodista de nota roja* (diálogos 1-4).

5.5.2.2 Toño contra Fany: los ricos contra los pobres

Los asesinatos en Ciudad Juárez afectan, sobre todo, a mujeres de un estrato social pobre. La narrativización recurre a recursos visuosimbólicos para establecer este hecho: casas humildes, ropa desgastada, tienen trabajos poco remunerados como meseras, trabajadoras de maquila y una constante preocupación por el dinero que nunca alcanza para satisfacer las necesidades básicas. Las pocas intervenciones verbales afianzan esta situación de los miembros de la sociedad civil quienes, por su condición de pobres, dependen de la ayuda de gente más influyente porque no se atiende de manera debida a sus necesidades. Otras intervenciones verbales indirectas muestran el desprecio de los ricos por la clase pobre que “merece” de alguna manera lo que les sucede.

La presión sociodinámica es indirecta. Erika descubre este conflicto conforme avanza en sus investigaciones. Erika está en el tiempo narrativo de *periodista de nota roja* y toma el rol de defensora de los pobres contra la clase influyente:

- (3) Mujer (AG): *(Erika entrevista a madres)*
Y nadie nos hace caso. Queremos que se nos haga justicia.
 → **PRESIÓN DIRECTA**
 (TID, Cap. 4, E4, 1:15:33 – 1:16:43)
- Erika (AG): Voy a regresar al D.F. y lo voy a denunciar. **Voy a hacer algo.**
 → **ACTUAR**
 (TID, Cap. 4, E6, 1:18:27 – 1:21:07)
- (4) Toño (AG): Por eso señora, yo me atrevo a pedirle **que le diga usted al Señor Leopoldo, señora. Qué me ayude. Qué le diga a su amigo, al señor policía, al señor don Bruno, al policía,** que a ver si le puede poner atención al caso de mi hijita.
- Fany (ANT): Cómo no, Toño. Yo le digo al Señor Leopoldo.
 → **PRESIÓN INDIRECTA**
 (TID, Cap. 4, E9, 1:25:41 – 1:27:52)
- Fany (ANT): *(de Toño)*
 Pobre hombre.
- Leopoldo (ANT): ¿Por qué pobre? Lo tiene bien merecido. Por permitir que su hija ande en quien sabe dónde con quién sabe quien. [...] Además, ¿por qué le das tanta importancia? **Se trata solo del jardinero.**
 → **PRESIÓN INDIRECTA**
 (TID, Cap. 5, E11, 18:58 – 20:46)
- Erika (AG): *(a Bruno)* Estamos perdiendo el tiempo. Es evidente. La secuestraron. **Dejemos de perder el tiempo, por favor.**
 → **ACTUAR**
 (TID, Cap. 5, E10, 17:16 – 18:57)

En el primer ejemplo (3) vemos a Erika investigando y cómo una y otra vez escucha que nadie ayuda a los padres de familia que generalmente son gente de pocos recursos y mínima educación (“nadie nos hace caso”). Es una presión directa por la que ella decide tomar el lugar del vacío de la autoridad para averiguar lo que pasó (“voy a hacer algo”).

En el segundo ejemplo (4) tenemos una presión indirecta. Erika no es testigo de la petición que Toño hace a Fany para que el Señor Leopoldo le ayude a presionar al policía de acelerar la investigación de la desaparición de su hija (“[...] que le diga usted al Señor Leopoldo, señora. Qué me ayude. Qué le diga a su amigo, al señor policía, al señor don Bruno, al policía [...]”), tampoco escucha los comentarios despectivos de Leopoldo a su esposa (“además, ¿por qué le das tanta importancia? Se trata solo del jardinero.”), pero a lo largo de la narrativización Erika establece una relación de amistad con los padres de

Flor. Así, Erika está en la asociación cuando la madre de Flor, Patty, reporta que ya encontraron el cadáver de su hija cuya desaparición nunca fue investigada. Ella actúa a favor de los pobres y en el próximo encuentro le reclama a Bruno hacer su trabajo (“dejemos de perder el tiempo, por favor.”).

5.5.2.3 *Katie contra Bruno y Leopoldo: el sector no-gubernamental contra el sector gubernamental*

Katie, en su condición de directora de una ONG que recaba datos sobre mujeres asesinadas y desaparecidas es una agonista secundaria en un esquema sociodinámico de enfrentamiento con la autoridad y sus antagonistas. No tenemos enfrentamientos verbales directos de Katie con Leopoldo o con Bruno, pero sí numerosas intervenciones entre Katie y Erika, dónde ella le comenta a Erika la falta de ayuda de la autoridad, que no hay recursos y que las investigaciones son pobres y mal realizadas.

Este enfrentamiento sociodinámico entre el sector no-gubernamental y el sector gubernamental es narrativizado de manera indirecta y se nutre fundamentalmente de los diálogos entre Katie y Erika presionando directamente a ésta última, a lo largo de toda la narrativización, a llenar el vacío de autoridad y denunciar la impunidad en los asesinatos:

- (5) Katie (AG): Todas tenemos miedo, pero este genocidio tiene que parar.
Erika (AG): ¿Cueste a quién le cueste? ¿A ti o a mí?
Katie (AG): **Si no quieres seguir....**
→ **PRESIÓN DIRECTA**
(TID, Cap. 4, E5, 1:16:44 – 1:18:26)
- Erika (AG): **Qué vayamos en este momento a investigar todo lo que le dije.**
→ **ACTUAR**
(TID, Cap. 4, E6, 1:21:09 – 1:25:12)
- (6) Katie (AG): Para poder ayudarnos tienes **que estar enterada y conocer los detalles por aberrantes y dolorosos que son.**
→ **PRESIÓN DIRECTA**

- Erika (AG): Toda esta información me la consiguió Katie para mi reportaje.
→**ACTUAR**
(TID, Cap. 6, E10, 40:01 – 42:22)
- (7) Katie (AG): Los psicópatas que están [en Ciudad Juárez] **los solapa la sociedad completa junto con las autoridades.**
→**PRESIÓN DIRECTA**
- Erika (AG): **Es tan infinito como el desierto. Son tantos cuerpos que piden justicia.**
→**ACTUAR**
(TID, Cap. 6, E10, 40:01 – 42:22)

En los ejemplos (5) – (7) tenemos presiones directas sobre la fuerza agónica de Erika. Katie le muestra el esquema de oposición que existe entre el sector no-gubernamental que posee muchos datos sobre los asesinatos pero no hace nada al respecto (“los solapa la sociedad completa y las autoridades”). Este esquema sociodinámico dinamiza la narrativización en la que la agonista se adentra cada vez más en los casos.

5.5.2.4 *Valerio contra Bruno: el individuo contra el sistema*

Valerio es el arquetipo del hombre-víctima del sistema patriarcal. Es un esquema de oposición sociodinámico que refleja una codificación cultural en la que el individuo no puede hacer nada contra un sistema corrupto que únicamente protege a los intereses de unos cuantos. Valerio ejerce presión directa sobre Erika quién, ya que no pudo salvar a Rosa María, intenta hacer todo lo posible para sacarlo a él de la cárcel.

- (8) Valerio (AG): Todo fue muy rápido, traían pistolas. **No pude hacer nada.**
Bruno ANT): Pa’ mi que son puros cuentos, mira.
[...]
Lucio, Jiménez, movidos. **Llévense a estas viejas. Y a éste me lo encierran.**
→**PRESIÓN DIRECTA (FUERZA FÍSICA)**
(agarran a Valerio, Erika y Alma y los sacan de la comisaría)
Erika (AG): A mi nadie me toca. **No pueden estar haciendo esto.**
No me toque, por favor.
→**ACTUAR**
(TID/Cap. 5, E 10, 17:16 – 18:57)

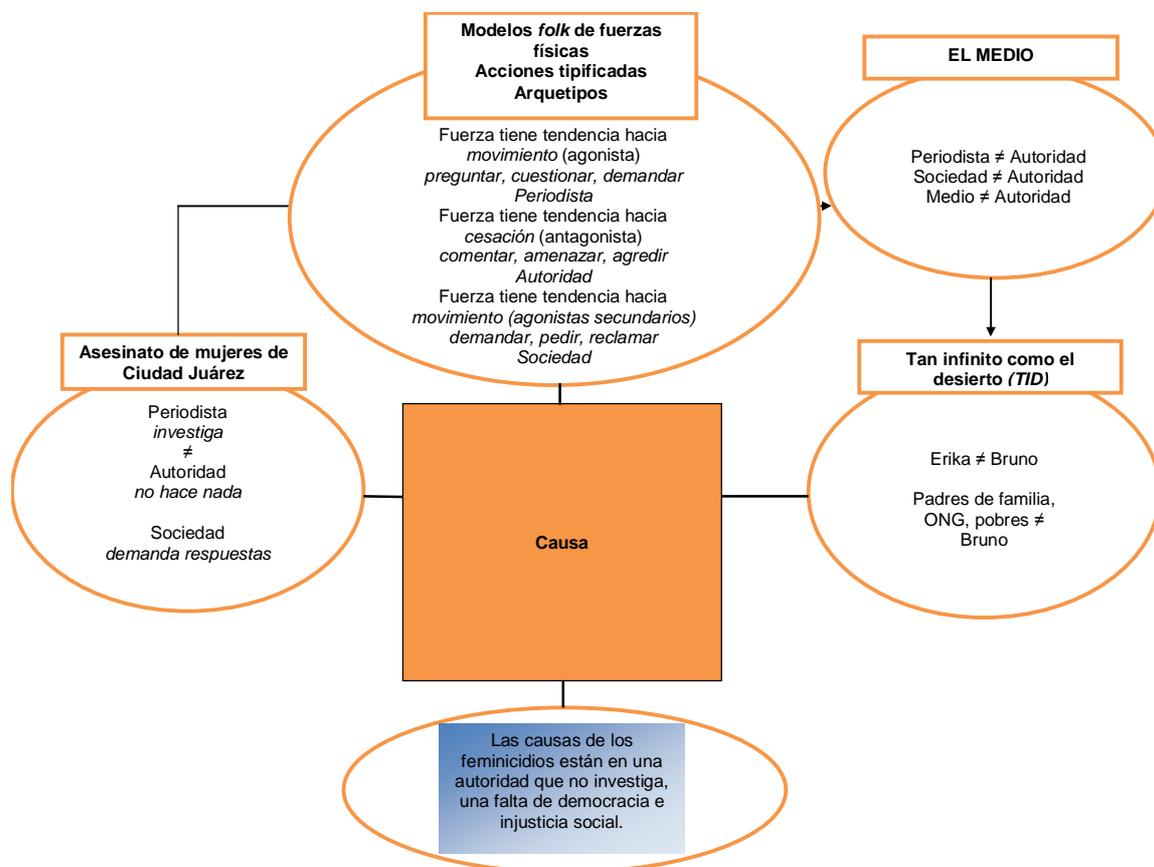
Este ejemplo muestra que la figura de Valerio es también un espejo de la condición de la agonista en la narrativización. Un individuo sólo no puede cambiar el sistema o aclarar la

causa de los crímenes ("no pude hacer nada"). Valerio y Erika caen víctimas en el intento de derrocar al sistema ("a este me lo encierran. Llévense a estas viejas"). Valerio es encarcelado y Erika sufre violencia física.

Hay una desmitificación del concepto de David contra Goliat. En la realidad el individuo sale perdiendo y sufre las consecuencias de su actuar contra la todopoderosa autoridad. Valerio es torturado para confesar un crimen que no cometió y Erika es castigada con el asesinato de su novio que, muy atinadamente, es narrativizado con el nombre de "David".

Podemos distinguir cómo los esquemas sociodinámicos de oposición que anclan la narración al conflicto social subyacente y lo marcan como específico para una determinada comunidad de práctica. Los esquemas sociodinámicos presionan sobre la agonista y ofrecen una oportunidad de dinamización del conflicto social aportando estructura conceptual adicional a la construcción del estrato de causa. Esto nos permite la ampliación de nuestra representación gráfica inicial del esquema principal psicodinámico entre agonista y antagonista de la siguiente manera:

Gráfico 44: esquemas sociodinámicos de oposición en TID



Hemos agregado al esquema anterior los agonistas secundarios (la sociedad) con sus acciones tipificadas de *demandar*, *pedir* y *reclamar* en esquemas sociodinámicos de fuerzas que generan un contexto narrativo del conflicto social de fondo y agregan estructura adicional de causalidad. Si el esquema psicodinámico construía los feminicidios como una causa de la falta de autoridad, ahora se contextualiza esta razón principal con estratos de causalidad adicionales de un sistema de injusticia social que discrimina a los pobres dentro de un sistema no-democrático que no hace valer los derechos del individuo.

IV. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS Y PERSPECTIVAS INVESTIGATIVAS

1. LA CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DEL FEMINICIDIO

Hemos discutido a lo largo de esta investigación cómo la narrativa es un sistema básico de cognitización del controlador lingüístico que proporciona al ser humano con herramientas para instanciar y comunicar lingüística y visuosimbólicamente conceptualizaciones experienciales. Es un sistema complejo que presenta un evento de la realidad espaciotemporal cómo un conjunto de procesos, acciones y actores relacionados entre sí de manera que unos dependen de otros y se suceden en un orden implicado. La función de la narrativa es ofrecer una explicación a escala humana más que a nivel de leyes naturales. El orden implicado promueve tanto el conocimiento individual como colectivo sobre los eventos, fortalece las relaciones vitales entre miembros de una comunidad de práctica y promueve los vínculos sociales entre los actores sociales.

En el estudio de caso hemos llevado a cabo una exploración exhaustiva de los dos procesos cognitivos principales de la narrativa, la integración conceptual y la dinámica de fuerzas. Ambos integran y relacionan los elementos conceptuales constitutivos de espacio, tiempo y causa. A través de estos dos procesos se promueven estructuras de significación emergentes que se orientan en un realismo experiencial sobre una escala de prototipicidad. Esto lleva a redes semánticas de extraordinaria complejidad de las que surge el significado emergente con una forma conceptual *Gestalt* (cfr. Lakoff 1987), una configuración conceptual compleja que puede ser representada a modo de un mapa o de una imagen mental que respeta tanto aspectos sensoriales-afectivos como de memorias específicas en una codificación cultural determinada. Como resultado de nuestra experiencia con el medio ambiente, la configuración narrativa resultante tiene un carácter primario sobre los elementos que la conforman, en el sentido de que la mera suma de los elementos conceptuales singulares por sí solos no construye la comprensión de un evento complejo. No solamente es la forma conceptual de naturaleza *Gestalt*, sino también de *Gestalt experiencial* y siempre va más allá que la suma de las partes que la integran. Esto dificulta la determinación del significado total de un concepto porque siempre se encuentra abierto y en constante dinamismo. Cada individuo, debido a la corporeidad (*embodiment*) de su experiencialidad, producirá una variante conceptual muy vinculada a sus experiencias y vivencias particulares con su entorno. Pero debido al principio rector

de la prototipicidad de la narrativa siempre habrá un núcleo conceptual colectivamente compartido, esto es, siempre habrá narraciones constitutivas que se comparten por todos los miembros de una comunidad de práctica. Estas narraciones permiten interpretar cada nueva experiencia, cada nueva vivencia o conceptualización sobre el trasfondo de una memoria colectiva cultural. De ahí deriva que gran parte de la aprehensión de los eventos del mundo se dé más a nivel de narraciones complejas que relacionan actores, tiempo, espacio y causa que a un nivel léxico aislado. Desarrollamos en este contexto el concepto del mito como aquella narración prototípica con forma de modelo mental idealizado que sirve de anclaje cognitivo para conceptualizaciones que surgen de la interacción con el medio ambiente.

A primera vista, los procesos de la integración conceptual y de la dinámica de fuerzas aparentan ser muy básicos y generales y frecuentemente son criticados por su falta de capacidad explicadora. Esta es la naturaleza de cualquier sistema complejo: una serie de patrones y procesos subyacentes de gran simplicidad producen efectos emergentes extraordinariamente ricos y complejos. Pudimos comprobar en el análisis cómo el confluir de ambos procesos en la narrativa construye esta complejidad conceptual extraordinaria que en ningún momento se da de manera casual, sino siempre de manera organizada y secuencial. Es precisamente esta cualidad de generalidad que permite procesar, estructurar y organizar información de múltiples áreas de la mente con un mínimo de recursos cognitivos. Así se crea a través de múltiples *blends* individuales algo así como un “megablend” (Fauconnier/Turner 2002: 151) del cual emerge un nuevo concepto. Grush y Mandelblit (1995) proponen que esto sucede en “zonas de convergencia” (1995: 11) en el lóbulo frontal del cerebro que integran y relacionan las informaciones de otros espacios y áreas. Es una zona para el armado virtual de significado y la narrativa es su modo de operar.

La integración conceptual visto así no es un juego mental, sino un proceso cognitivo que se rige por un número de parámetros cognitivos, tales como la simplificación, la generalización y la acumulación. Es un proceso cognitivo primario de la narrativa que integra rasgos de actores y acciones del evento real con rasgos de los espacios contraparte de la narrativización en un espacio genérico de la estructura mental profunda

para producir significados emergentes. La instanciación multimodal discursiva nos abre una ventana para poder inferir estos procesos de la integración conceptual. Si describimos como la función primordial de la narrativa la construcción de una explicación a escala humana de los eventos del mundo, esta explicación depende, en primera instancia, de una identificación y categorización instantánea y prototipificada de actores y acciones involucrados en un evento, o como lo hemos formulado, de narraciones arquetípicas que permiten mapear nuevas experiencias y vivencias. Una exactitud científica en esta identificación y categorización es irrelevante, son los modelos arquetípicos de la experiencialidad, del sentido común y de una memoria sociocultural colectiva los que participan en la conceptualización narrativa.

Una vez establecidos los espacios de integración de actores y acciones se pueden relacionar los espacios integrados en relaciones de oposición o conjunción a partir de sus rasgos constitutivos. El proceso es la dinámica de fuerzas forma un tejido estructural de las relaciones de los diferentes actores y sus acciones tipificadas en esquemas de oposición psicodinámicos y sociodinámicos para proporcionar una estructura explicativa del evento en cuestión. Esto se puede visualizar como un desplazamiento interno (psicodinámico) y externo (sociodinámico) sobre un estrato espaciotemporal del cual emerge un sustrato narrativo o una causa.

Mostramos como los procesos de la construcción del estrato causal tampoco responden a modelos científicos de explicación sino a construcciones que forman modelos *folk* o populares de implicación y de causa que recaban categorías de un cúmulo de experiencias culturalmente codificadas. Es precisamente esta dinámica de fuerzas psicológica y sociológica que genera un nuevo orden implicado de las cosas en el mundo. Esto quedó ampliamente discutido y demostrado en nuestro estudio de caso, dónde la oposición de una agonista primaria y su antagonista proporcionan un movimiento ficticio narrativizado que se desplaza entre “bloquear”, “permitir”, “resistir” y “vencer” oposiciones psicológicas y sociológicas y con ello lleva a la emergencia de este orden experiencial implicado y, en consecuencia, a la construcción de un estrato causal. El análisis del discurso micro mostró claramente como se reproduce un orden implicado de las cosas en el que se instancian enfrentamientos entre distintos sectores de la sociedad (los

periodistas contra la autoridad) alrededor del tema de fondo de la impunidad de los crímenes que se cometen en México³²⁵.

En el estudio de caso hemos podido corroborar que la dinámica de fuerzas es un modo de construcción más allá del más tradicional concepto de *causa* (Talmy 2000). Sin embargo, la dinámica de fuerzas no opera aisladamente como también mostramos en múltiples ejemplos. Es parte de un sistema de cognitivización. Depende de un previo proceso de la integración conceptual que produce las necesarias entidades constitutivas para la interacción de los esquemas de la dinámica de fuerzas.

Concluimos de todo ello que la narrativa es un proceso en forma de espiral que consiste en experimentar y percibir, integrar, relacionar, sacar conclusiones y actualizar las experiencias y percepciones. Por ello afirmamos que la narración es uno de los principales modos del pensamiento (Herman 2003). Ella permite organizar información o eventos estructurados de manera cronológica, eficiente y de acceso instantáneo con un mínimo de recursos. El acercamiento cognitivista a la narrativa nos proporciona una herramienta nueva para la resolución de una variedad de problemas narratológicos: desde los procesos inferenciales involucrados en la lectura, la determinación de los planos de *fábula* (historia narrada cronológicamente) y *suje*t (la manera como se narra la historia ocupando recursos lineales y no lineales como retrospectaciones, prospecciones, *flashbacks*, etc.), y el análisis de la superficie discursiva a partir de espacios genéricos de actuación en un número limitado de marcos narrativos que reflejan la naturaleza de la experiencialidad del conceptualizador (TESTIMONIAR, CONTAR, EXPERIMENTAR y REFLEXIONAR), para determinar los procesos de producción de mundos posibles que crean contrapartes experienciales con el mundo físico.

Para la construcción general del concepto de *feminicidio* los resultados del análisis permiten una serie de conclusiones. El feminicidio es un evento no experiencial que nos remite a los miedos más profundos de un individuo y de la colectividad de una comunidad de práctica: la muerte. Una aproximación conceptual racional aporta poco al vacío de

³²⁵ “En México de 100 crímenes cometidos solamente 1 se lleva a la justicia”, José Luis Soberones, ombudsman nacional de la Comisión Nacional de Derechos Humanos en *Radio Fórmula*, 11 de diciembre 2008.

experiencialidad, al orden implicado y a las causas a escala humana. Esto sucede con explicaciones como la siguiente, que ofrece la Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión Mexicana³²⁶ acerca del feminicidio, sosteniendo que

[...] es una ínfima parte visible de la violencia contra niñas y mujeres, sucede como culminación de una situación caracterizada por la violación reiterada y sistemática de los derechos humanos de las mujeres. Su común denominador es el género: niñas y mujeres son violentadas con crueldad por el solo hecho de ser mujeres y sólo en algunos casos son asesinadas como culminación de dicha violencia pública o privada.

Definiciones de esta naturaleza dicen poco o nada de las causas palpables y del porqué en Ciudad Juárez se da esta densificación de asesinatos a mujeres. La conceptualización de un tema tan difícil requiere de una mediación experiencial. Este puente conceptual lo ofrecen los medios de comunicación. Ellos no tienen interés en reproducir hechos estadísticos y análisis sociológicos sobre la violencia de género. El interés de los medios de comunicación está en llenar precisamente el vacío de experiencialidad y darle una cara humana al evento construyéndolo mediante marcos conceptuales conocidos y culturalmente codificados. Se produce un mundo experiencial en paralelo al mundo del evento. Este mundo paralelo no es una “copia fiel” de la realidad, sino una versión contraparte experiencial con un estrato de causa plausible y comprensible.

1.1 El feminicidio en *Tan infinito como el desierto*

Uno de los objetivos de esta investigación fue entender la creación de un mundo discursivo paralelo o posible como contraparte experiencial del mundo físico. Para ello sometimos a análisis un producto discursivo de alta difusión y de relevancia cultural: la event-telenovela *Tan infinito como el desierto (TID)*.

En *TID*, a lo largo de más de 5 horas, no se menciona nunca el término de “feminicidio”, pero toda la narrativización se dedica a construir un significado a este concepto. En distintas ocasiones hemos hecho referencia a que “lo nuevo” se construye a partir de “lo

³²⁶ En: “1er Informe Sustantivo de actividades 14 de abril 2004 al 14 abril 2005, Comisión Especial para Conocer y dar seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada”. *LIX Legislatura Cámara de Diputados H. Congreso de la Unión*, versión electrónica en: <http://www.cimacnoticias.com/especiales/comision/feminicidio.html>, (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

conocido”, por lo que la narrativización en *TID* proporciona conceptos más establecidos para el “feminicidio” como: “mujeres víctimas”, “hombres oscuros”, “frontera”, “violencia”, “explotación” o “silencio”, “negligencia y vacío de autoridad”.

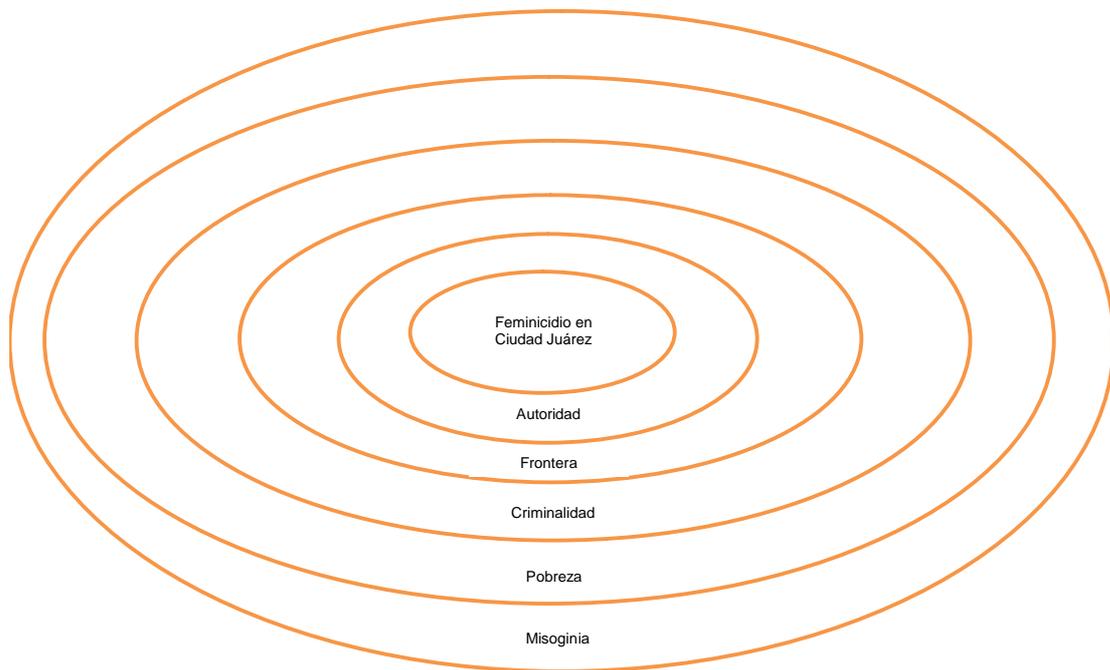
El formato de event-telenovela con sus insertos documentales apoya la idea de que los términos paradigmáticos, como el *feminicidio*, son del dominio exclusivo de representantes de ONG’s, académicos y políticos, pero no son términos que conceptualizan necesariamente una realidad experiencial colectiva. Ésta requiere de un tejido narrativo para circular e inscribir el concepto paradigmático en la memoria colectiva de una comunidad de práctica.

Las definiciones más neutrales de feminicidio como “homicidio con perspectiva de género” o “el asesinato a mujeres por ser mujeres”³²⁷ no denotan ni la causalidad ni la relevancia social del evento, ni tampoco el efecto sobre el orden implicado en el mundo de los conceptualizadores. Son términos de una construcción “artificial” para cumplir funciones en un sistema de justicia o en la precisión de una discusión académica, pero no son términos que ayuden a la comprensión y la dimensión del evento para los afectados. La narrativa cumple la función de “acercar” lo foráneo y llena los vacíos semánticos con marcos experienciales y mitos. Se conceptualiza *lo nuevo, lo foráneo* (el feminicidio) a partir de *lo conocido* (la falta de autoridad, la pobreza, el crimen) con rasgos o atributos definitorios (*critical attributes*, Langacker 1987) culturalmente codificados.

Para denotar esta complejidad reproducimos en el gráfico siguiente una primera aproximación a la construcción del concepto de feminicidio en *TID* con “paquetes conceptuales” cuyos contenidos se encuentran ya establecidos en mitos del contexto sociocultural de la comunidad de práctica de México y a los que hemos discutido de manera amplia en el estudio de caso.

Gráfico 45: mapa conceptual I de feminicidio en TID

³²⁷ <http://es.wikipedia.org/wiki/Femicidio>.



Los círculos concéntricos alrededor del núcleo conceptual denotan la cercanía o lejanía, o la capacidad primaria o secundaria de contribuir atributos definitorios al concepto nuevo en cuestión.

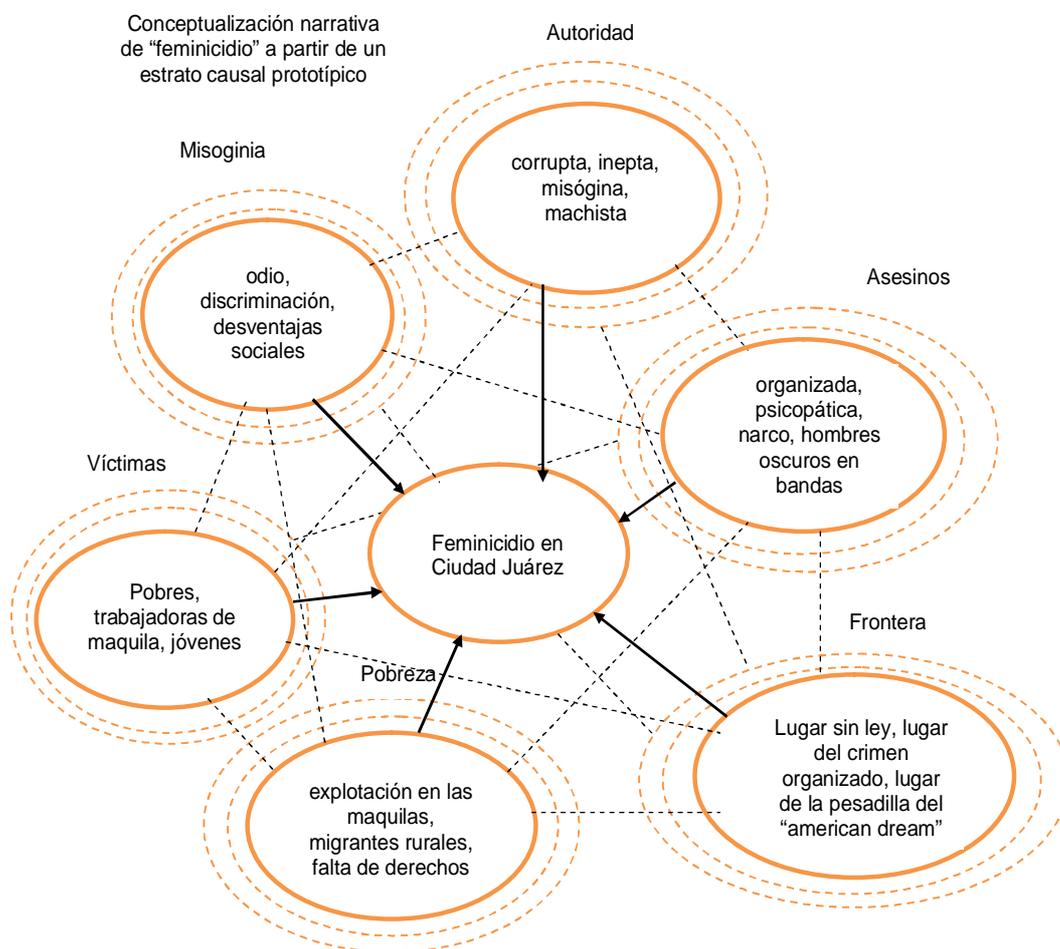
Pero no todos los rasgos de los conceptos circundantes contribuyen de igual manera a la construcción de significación de un nuevo concepto como "feminicidio". Hay una preferencia por la selección y prominencia de rasgos arquetípicos en una codificación cultural que producen en *TID* un mapa conceptual determinado de feminicidio y no otro, a partir de una serie de relaciones en el estrato causal. El concepto de "autoridad" contribuye rasgos de "misógina", "corrupta", "inepta", o el concepto "asesino" aporta rasgos de "organizados", "narcos" y "psicópatas" al prototipo narrativo de feminicidio que se dinamizan en relaciones antagónicas con los rasgos de las víctimas de "presa", "joven", "pobre". La frontera aporta rasgos de "inhóspita", "pesadilla" y "lugar sin ley". La criminalidad tiene atributos de "hombres oscuros", "violencia sexual" o "tráfico de mujeres". La pobreza contribuye con rasgos de "maquila", "explotación" y "comercio ilegal". Todo ello sucede en una construcción narrativa que busca contrapartes parciales o

experienciales con espacios conceptuales conocidos reales relacionándolos a arquetipos de una estructura mental profunda.

En el caso de *TID* se observa una prominencia del concepto de “autoridad”, como un espacio nuclear, que aporta el mayor número de elementos a la significación en obediencia al parámetro de la acumulación de rasgos. Esta dominancia de un espacio conceptual de ingreso se analizó ampliamente, tanto en el *blending* de rasgos que conforman el arquetipo como en las relaciones de la dinámica de fuerzas que intrínsecamente posee este arquetipo. En la narrativización se enfrenta un antagonista, un representante de la autoridad a una agonista, o representante *en lieu* de la sociedad civil en una alta frecuencia y recurrencia de instanciaciones discursivas proporcionando un esquema de oposición básico del conflicto narrativo primario en *TID*: el conflicto entre Erika y Bruno que es la construcción del conflicto contraparte de la autoridad contra la sociedad civil. Este es el eje sobre el cual gira la emergencia de significación causal del feminicidio: una autoridad inepta y la consiguiente impunidad son los culpables de las muertes de las mujeres en Ciudad Juárez. Los esquemas sociodinámicos de oposición aportan a este conflicto principal la estructura conceptual adicional necesaria para la contextualización del conflicto narrativo en un desplazamiento temporal en un espacio del evento. Así el espacio de la frontera es un lugar “pesadilla” que mata a los “sueños” de “una vida mejor”, los pobres son personas “sin derechos civiles” o las organizaciones no-gubernamentales y los periodistas son los “únicos que luchan por los derechos del ciudadano” en un sistema “corrupto y deficiente”.

Con estos datos adicionales podemos ahora replantear nuestra primera aproximación a la construcción del feminicidio en el siguiente gráfico:

Gráfico 46: mapa conceptual II de feminicidio en TIDI



La representación de la red semántica del concepto nuclear nuevo de feminicidio en *TID* muestra una estructura emergente sumamente compleja que se parece a la representación de una estructura molecular, en la que todos los elementos se relacionan con un núcleo signifiante. La narrativa proporciona las relaciones de espacio, tiempo, dinámica de fuerzas, actuación y acción necesarias para poder crear una red conceptual-semántica. El espacio nuclear emerge mediante la integración de rasgos arquetípicos de diferentes espacios conceptuales de segundo orden. Estos espacios conceptuales tienen un valor de "conocido" en la comunidad y contienen, a su vez, múltiples marcos conceptuales de acciones y actores culturalmente codificados, aquí marcados con flechas

negras: (autoridad – no actuar, frontera – mata sueños, pobreza – no confiere derechos civiles, asesinos – actúan como depredadores, víctimas – son culpables y de misoginia – odiar a las mujeres).

Los círculos de color *naranja llenos* denotan el ingreso de rasgos arquetípicos o nucleares de estos espacios conceptuales. Los círculos color *naranja en líneas intermitentes* indican que el espacio de ingreso no aporta todos sus rasgos posibles a la integración del nuevo espacio de feminicidio, sino únicamente un número determinado de elementos específicos. La determinación de lo que proyecta al nuevo espacio y lo que no, en términos de Fauconnier/Turner (2002), se da mediante una proyección selectiva que depende de igualar (*to match*, *ibid.*: 2002: 47) contrapartes experienciales entre espacios conceptuales narrativos con una mediación de espacios conceptuales arquetípicos.

Todos los espacios contribuyentes (autoridad, frontera, pobreza, misoginia, asesinos y víctimas) se encuentran, a su vez, en una red conceptual (líneas negras intermitentes) que produce una sub-red de rasgos arquetípicos que se reúnen por semejanza de familia (*family resemblance*, Kleiber 1998: 72) y que se proyectan desde cada uno de los espacios de ingreso hacia el espacio conceptual nuevo. En *TID* tenemos una proyección selectiva de rasgos arquetípicos predominantemente negativos (“corrupto”, “odio”, “lugar sin ley” etc.), lo cual iguala la contraparte con el espacio experiencial de “asesinato”.

Emerge así un espacio para el feminicidio en *TID* con rasgos específicos, los cuales se integran hacia una estructura conceptual nueva que va más allá de la suma de sus rasgos de ingreso. La descripción del significado emergente construido en *TID*, a modo de un sustrato narrativo complejo podría resumirse de la siguiente manera:

El feminicidio en Ciudad Juárez son asesinatos de mujeres-víctima a manos de hombres oscuros que las violan, torturan y humillan. La autoridad tiene la culpa de los asesinatos. Es una autoridad corrupta y coludida con el crimen con muchos criminales de cuello blanco que se aprovechan de los crímenes. Los crímenes se dan en Ciudad Juárez porque es un lugar sin ley. Los periodistas son los únicos que denuncian los hechos y, por tanto, mueren durante sus averiguaciones.

Destaca en esta narrativización del feminicidio en *TID* que, contrario a las definiciones más académicas del término, no se habla nunca del actor de la *violencia intrafamiliar*. Tenemos una prominencia del espacio conceptual de la autoridad como núcleo para el estrato causal en un entorno sin ley que es la frontera entre México y Estados Unidos.

Todo lo anterior constituye una clara toma de posición del conceptualizador mediático (TV Azteca) acerca del estrato de causalidad de los feminicidios en Ciudad Juárez. Los asesinatos en la frontera no son la “culpa” de la violencia cotidiana que ejerce un ser masculino sobre una mujer de su entorno inmediato, sino son el resultado de un sistema de impunidad y de una zona fronteriza no reglamentada: el policía es la encarnación del mal o un colaborador con los hechos regido por fuerzas oscuras instanciadas en criminales de cuello blanco. Es un juicio de valor que actualiza *lo conocido* para explicar *lo foráneo*. Recurre a la experiencialidad que nos refiere a una realidad sociocultural en la que no pasa un día en la frontera sin ejecuciones, sin reportes de muertes violentas. La violencia contra las mujeres es entonces un resultado de este clima violento y no el resultado extremo de una sociedad generalmente misógina, de un sistema patriarcal despiadado que hace de las mujeres culpables de los crímenes que le suceden y de los hombres seres oscuros que actúan en lugares inhóspitos.

Cómo resultado de esta construcción se obtiene una disociación del evento, en el que el ciudadano “común y corriente” no tiene que ver con los hechos, no tiene la culpa. No es responsable y no tiene que analizar sus propias actitudes misóginas. No existe una contraparte experiencia: la gran mayoría de los mexicanos no son “hombres oscuros” y las mujeres mexicanas no son “mujeres-víctima culpables”. Pero si una mayoría de los mexicanos tienen experiencias directas o mediadas con las autoridades ineptas y corruptas, con los políticos coludidos con la delincuencia organizada y con la explotación económica y la falta de respeto a los derechos civiles y humanos.

La construcción mediática se apega al mayor número de elementos contraparte de la experiencialidad del receptor y busca con ello una actualización de los mitos vigentes. Aquí radica la el mayor potencial de influencia de un medio sobre los procesos de la conceptualización en una comunidad de práctica. Erreguerena (2002: 60) anota al

respecto que “los mitos propuestos por los medios no proceden de dogmas, sean políticos o religiosos, sino de experiencia vividas por los sujetos”. Los medios construyen una importante parte del imaginario social y se sitúan frecuentemente en la posición de héroes mediáticos cuando se trata de “luchar por la verdad” tal cómo lo hace Erika en *TID*.

Los medios fijan un punto de conceptualización mediante una instancia intensional en el discurso narrativo (en *TID*: Bruno, Erika o Alma) que construye extensionalmente un concepto complejo (feminicidio). Las difuminaciones espaciotemporales de los diferentes planos, narrativo, real y mítico en los medios proporcionan la estructura base de la construcción conceptual. Los formatos mediáticos actuales como la event-telenovela *TID* explotan estos diferentes planos al máximo, desde la narrativización de la realidad documentada hasta la más pura ficción y la instanciación de espacios arquetípicos. Un *alter ego* heroico y mártir (la periodista *en lieu* de la sociedad que demanda respuestas) potencia ese fluir entre los planos.

Se construye un mundo de “cuento” que es, a la vez, familiar y directo, como foráneo y mediático y en el que las mujeres son presas, los asesinos depredadores, la autoridad corrupta, los periodistas valientes y la frontera un lugar sin ley. Pero no solamente eso: la difusión masiva de estas narraciones arquetípicas inhibe, a gran escala, otros procesos de poder evaluar detenidamente las responsabilidades y las culpabilidades en el caso de Ciudad Juárez. La respuesta narrativa es simplificada y generalizada y obedece a un modelo popular de explicación que no distingue entre culpa y responsabilidad.

Hay un círculo autorreferencial: previas construcciones mediáticas sirven como punto de partida para posteriores conceptualizaciones. Éstas a su vez generan una conceptualización nueva con arquetipos y acciones que nutren nuevamente el imaginario colectivo y actualizan constantemente sus mitos. Las relaciones semánticas-conceptuales mediáticas retratan un orden implicado de las cosas y los estados en el mundo creado por los mismos medios de comunicación basados en modelos idealizados prototípicos y actualizados en la acumulación de narraciones similares.

Así, el feminicidio en Ciudad Juárez es la culpa de la autoridad que no cumple con detener a los criminales que son depredadores. En el trasfondo operan las figuras poderosas de los políticos que se encargan de la perpetuación del sistema. En *TID* la culpa y la responsabilidad de las muertes en Ciudad Juárez son lo mismo y tienen un actor definido: la autoridad, o mejor dicho, la falta de la misma. Esto fija el concepto de feminicidio y guía masivamente el interdiscurso social, conecta a la comunidad de práctica con su experiencialidad y vivencias y actualiza modelos mentales de construcción de significación.

1.2 El feminicidio su contexto interdiscursivo sociocultural

Si ahora se sitúa esta narrativización del feminicidio en *TID* en el interdiscurso social, encontramos que no es una versión muy particular de los hechos, sino que correlaciona con la mayoría de las narrativizaciones en una variedad de instanciaciones. Esto hace de *TID* un fragmento del interdiscurso social que mediante la narración de la aventura de un héroe-mártir ofrece una interpretación de un evento en una red de significaciones socioculturales.

Casi todas las instanciaciones narrativas alrededor del feminicidio en Ciudad Juárez tienen el mismo esquema de oposiciones arquetípicas: siempre hay un periodista que nos levanta el telón de los hechos inaccesibles en la frontera. La autoridad siempre es corrupta y coludida con el crimen, hay poderosas fuerzas criminales en el trasfondo y la narrativización se mueve entre documentar detalles reales de los asesinatos y ficcionalizar el abuso a las mujeres.

Se instancian los mismos rasgos arquetípicos que ya discutimos ampliamente en nuestro estudio de caso: la víctima es una presa y frecuentemente culpable de su destino, el asesino es un depredador, la autoridad es “indiferente” e “inepta”³²⁸, los periodistas se arriesgan para averiguar la verdad³²⁹, la frontera es “brava”³³⁰ y la sociedad se muestra

³²⁸ Fernández 2005.

³²⁹ Por ejemplo: Fernández 2005, Ronquillo 1999, González 2002, Loret de Mola 2005.

³³⁰ Washington 2005

“indignada”³³¹. Todas las narraciones se centran en el tema de la impunidad y hablan de “narco policías”, de “encubrimientos” o de “policías sicarios”³³².

El periodista es alguien en busca de la verdad, una especie de héroe moderno con rasgos de mártir que en el transcurso de sus investigaciones es amenazado o incluso asesinado. Si analizamos los intercambios verbales entre los periodistas y la autoridad en otras instancias narrativas nos resultan muy familiares desde la perspectiva de *TID*³³³:

- Policía: Es lamentable pero debo reconocer que la corrupción es el azote de nuestro bello país. Luchamos sin descanso contra esta triste tradición. Incluso hemos puesto un número a disposición de la población, para que los ciudadanos honrados puedan denunciar las presiones de las que son víctimas.
[...]
Dice que está aquí para escribir un artículo sobre los asesinatos en serie cometidos en Juárez en los últimos años...
- Periodista: Así es. Trabajo para *El Diario*, el periódico con más tirada en España para el que incluso he entrevistado a su jefe de policía. Tiene que dejarme marchar.
- Policía: Es demasiado pronto para eso. Me temo que habrá que esperar hasta mañana para verificar definitivamente sus declaraciones ante el consulado de España en Chihuahua. [...] Nuestra policía puede ser corrupta pero no incompetente.

El cinismo y la burla que exhibe la autoridad hacia el periodista que busca la verdad están omnipresentes en todas las narrativizaciones³³⁴:

- Jefe de policía: Mi pobre amigo. En qué estado lo han dejado. Ha sido un error lamentable. ¡Qué vergüenza para nuestra tradición de hospitalidad ver tratado de este modo a un huésped tan señalado como usted!

La ficcionalización de las violaciones y de los asesinatos se repiten³³⁵:

Te suben a un carro blanco, muy grande, en la parte de atrás uno de sus amigos te manosea. Quieres gritar, decir algo, pero tu lengua es un trapo viejo que se enreda en la garganta y te sofoca. Estás mareada, cierras los ojos y lo dejas hacer [...] Te duele la cabeza, tratas de levantarte pero no tienes fuerzas en las piernas, tu cuerpo no te obedece, el miedo, la náusea. Ese dolor de cabeza. Vuelves a gritar. Que alguien te ayude, que abran la puerta, que te saquen de aquí, que te lleven lejos de este cuarto,

³³¹ Fernández 2005.

³³² Washington 2005.

³³³ Bard 2002: 71-72.

³³⁴ Ibid. 76.

³³⁵ Ronquillo 1999: 142-143.

de esta colchoneta que apesta a sudores rancios. Que alguien te ayude y ya despiertes como cada madrugada y te vayas a la fábrica.

La situación real de la delincuencia y de la impunidad en la frontera es tal que todos los días hay un nuevo “cuento cruel” que contar³³⁶. Se acumulan los datos y no cesan los asesinatos.

Es difícil determinar en última instancia cuál es el grado de la presión que ejercen estas conceptualizaciones narrativas sobre la realidad sociocultural. Pero en el caso del feminicidio en Ciudad Juárez, la actualización narrativa de los mitos por los medios de comunicación y las múltiples narrativizaciones sobre de la falta de autoridad tuvo repercusiones palpables en la realidad. El poder legislativo mexicano responde el 1 de febrero del 2007 a los feminicidios en Ciudad Juárez con la aprobación de la “Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida libre de Violencia”³³⁷. Pero, contrario de las narraciones del feminicidio, la autoridad separa en esta ley los conceptos de culpabilidad y responsabilidad que colapsan en la mayoría de las narrativizaciones del evento. La autoridad reconoce su responsabilidad más no la culpa de los hechos y define que toda mujer mexicana tiene el derecho a una vida libre de violencia, principio rector, que debe ser observado en la elaboración y ejecución de las políticas públicas federales y locales (artículo 4). Con ello define la tarea del estado (de la autoridad) como

garantizar la democracia, el desarrollo integral y sustentable que fortalezca la soberanía y el régimen democrático establecidos en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (Artículo 1).

Pero el estado no es culpable de los hechos. La violencia feminicida es la culpa de

[...] la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por un conjunto de conductas misóginas que pueden llevar a la impunidad social y del estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres³³⁸.

³³⁶ González 2002: 66.

³³⁷ Cfr. <http://dof.gob.mx/>.

³³⁸ Capítulo IV, artículo 21.

Pero mientras la ley debate y discute la responsabilidad y la culpabilidad de los hechos se sigue narrativizando el feminicidio como la culpa y la responsabilidad de un sistema patriarcal y de una autoridad corrupta e inepta³³⁹:

El gran policía del mundo,
también nos quiso ayudar,
pero las leyes aztecas,
no quisieron aceptar,
tal vez no les convenía,
que esto se llegue a aclarar.

La impunidad bajo los auspicios de la autoridad³⁴⁰ genera el espacio genérico de actuación en los que se pueden dar los crímenes. La autoridad promueve que Ciudad Juárez sea un lugar que promete un sueño americano y entrega pesadillas³⁴¹:

la frontera a donde muchas mujeres llegan a buscar la vida y se topan con la muerte. La plaza de Juárez bajo la ley de la violencia, del narco. Juárez y sus noches de 24 horas en los tugurios del centro. Juárez y las bandas que, a punta de pistola y en complicidad con la policía controlan los picaderos en los barrios de la ciudad. Juárez, la última parada antes de encontrar el verde sueño del dólar. Juárez, el jodido sur, dónde puede tirarse basura y encontrar todos los cuerpos morenos que sean necesarios para encarnar los malos sueños.

³³⁹ Los Tigres del Norte, 2004.

³⁴⁰ "Los actores del Ministerio Público [...] dejan un desempeño que desear, sobre todo por los fallas estructurales que presentan en su formación profesional, las malas prácticas administrativas que realizan en ejercicio de su función, la mala atención que les proporcionan a las víctimas del delito, pero sobre todo, su falta de eficiencia y debida diligencia en la persecución de los delitos. La Comisión Nacional detectó que la impunidad que se genera por la falta de cumplimiento de la ley, oscila en niveles del 98 al 99%, es decir, solamente el 1% de las víctimas del delito que existen en el país, aspiran a recibir justicia y probablemente a que se les repare el daño causado; frente a un 98 ó 99% de delincuentes que ante la falta de eficacia de las políticas de seguridad pública, han hecho del delito una forma de vida con la alta expectativa de que si son aprehendidos, rápidamente serán liberados si se enfrentan a policías corruptos; ministerios públicos que no conocen su función o que si la conocen la pervierten; así como un sistema judicial con grandes deficiencias", en: *Segundo informe especial sobre el ejercicio efectivo del derecho fundamental a la seguridad pública en nuestro país*, versión electrónica en:

<http://www.cndh.org.mx/lacndh/informes/espec/2infSegPublica08/2informeSeguridad08.htm> (fecha de la última consulta, 15 de diciembre 2008).

³⁴¹ González 2002: 259.

2. PERSPECTIVAS INVESTIGATIVAS DEL MODELO DE LA NARRATIVA

A lo largo de esta investigación se ha elaborado una primera aproximación al sistema de la narrativa como una zona de convergencia para el proceso de cognitización del controlador lingüístico. El resultado es un cuadro inicial de su sistemicidad y de sus procesos constitutivos y sus parámetros rectores. Esto nos permitió proponer un modelo básico de la narrativa en una perspectiva semántico-cognitiva que denota los procesos básicos de la conceptualización narrativa del mundo. También se mostraron las implicaciones de este sistema de conceptualización para el ámbito de los discursos sociales de difusión masiva que finalmente se sirven de los mismos procesos generales que todos utilizamos para construir nuestro mundo.

Todo ello abre una perspectiva investigativa muy rica para futuros trabajos que se dedican al estudio de los discursos e interdiscursos narrativos. Es indudable que una perspectiva semántico-cognitiva aporta elementos nuevos a discusiones narratológicas tradicionales que podrían enriquecer sustancialmente el campo de los estudios literarios.

La investigación también proporciona una propuesta nueva al análisis del discurso crítico de fenómenos discursivos mediáticos puntuales, su relevancia sociocultural en una comunidad de práctica y el impacto de las resultantes conceptualizaciones que se incorporan a la memoria colectiva de esta comunidad. La metodología que aquí proponemos y llevamos a la práctica en un estudio de caso propone un tratamiento exhaustivo para los procesos de conceptualización, tanto a nivel macro como medio, que pueden ser sustentados con los datos microlingüísticos. La propuesta macrolingüística sustentada por datos casuísticos implica sacrificar ciertos aspectos del análisis microlingüístico fino a favor de una comprensión de los procesos más generales. En este sentido, la presente investigación se concibe como un trabajo de base, sobre el cual se espera que futuras investigaciones construyan conocimientos particularizados hacia una mayor profundidad.

Entendemos nuestra aportación fundamental como una propuesta teórico-metodológica para facilitar el estudio holístico de hechos sociales y las resultantes construcciones discursivas con el fin último de aportar datos a la cuestión de como una comunidad de

práctica conceptualiza fenómenos relevantes de su mundo. Es un acercamiento que sin duda abre un campo interesante que puede ser explotado por áreas de estudio adyacentes, desde los estudios de la comunicación hasta la psicología o la sociología.

Dentro del campo de la lingüística provee los nexos macro a estudios más puntuales sobre estructuras morfosintácticas extendiendo aquí el plano del análisis léxico y/o oracional a unidades de análisis del discurso.

Señalamos la prioridad de la narrativa sobre otros sistemas conceptualizadores de la cognición. Lo expuesto en este trabajo aporta elementos teóricos sobre cómo el ser humano logra el almacenamiento ordenado de una vasta cantidad de informaciones, experiencias y conocimientos culturales diversos para procesar esta información con el fin de construirse una versión de su realidad circundante. La narrativa no almacena léxico, por un lado y estructuras sintácticas por el otro, sino almacena conceptos en forma de configuraciones narrativas prototípicas o mitos con un estrato causal sobre una línea espaciotemporal. De esta estructura general deriva no solamente la organización del lenguaje, sino también la organización de otros sistemas de expresión y la estructura de memorias externas que el hombre ha creado a lo largo de su historia cultural.

VI. BIBLIOGRAFÍA

1. REFERENCIAS GENERALES

- ACEVES, Jorge E. 1996. *Historia oral e historias de vida. Teoría, método y técnicas. Una bibliografía comentada*, (2ª edición), México: Ciesas.
- ADORNO, Theodor/HORKHEIMER, Max (1947) *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam: Querido.
- ANDERSON, John R. (1976) *Language, memory and thought*, New York: Erlbaum.
- _____ (1983) *The architecture of cognition*, Cambridge: Harvard University Press.
- BARSALOU, Lawrence (1999) "Perceptual symbol systems", en: *Behavioral and Brain Sciences* 22, 577-660, versión electrónica en: <http://psychology.emory.edu/cognition/barsalou/onlinepapers.html> (fecha de la última consulta: 27 de enero 2008).
- BARTHES, Roland (1973) *Mythologies*, London: Paladin.
- _____ (1962) "Structures de faits divers", en: *Essais critiques, Paris: Seuil*.
- BAUCHE ALCALDE, José Manuel (1999), "Del teleteatro a la telenovela", en: Miguel A. Sánchez de Armas, *Apuntes para una historia de la televisión mexicana II*, 144-165.
- BELL, Allan (1999) "News stories as narratives", en: Adam Jaworski/Neil Coupland, *The discourse reader*, London: Routledge, 236-252.
- BENCOMO, Anadeli (2002), *Voces y voceros de la megalópolis. La crónica periodística-literaria en México*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- BENJAMIN, Walter (1936) *El narrador*. Madrid: Taurus.
- _____ (1967) *Ensayos escogidos*, Buenos Aires: Sur.
- _____ (2002) *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp (Taschenbuch).
- BERGER, Arthur Asa (1997) *Narratives in popular culture, media and everyday live*, London: Sage.
- BERINSKY, Adam/ KINDER, Donald (2000) "Making sense of issues through media frames: Understanding the Kosovo crisis", en: <http://web.mit.edu/berinsky/www/Kosovo.pdf> (fecha de la última consulta: 17 de junio 2008).
- BERNECKER, Walther/BRAIG, Marianne *et al.* (eds.) (2004) *Mexiko heute*, Frankfurt: Vervuert
- BORDWELL, David (2000) „A case for cognitivism“, en: *Iris* no. 9 (1989), 11-40. Versión electrónica revisada (2000) en: www.geocities.com/david_bordwell/cognitive.htm (fecha de la última consulta 20 de agosto 2008).
- _____ (1992) "Kognition und Verstehen", en *montage/av* 1/1 1992, 1-11. Versión electrónica en: http://www.montage-av.de/pdf/011_1992/01_1_David_Bordwell_Kognition_und_Verstehen.pdf (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- _____ (1989) *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*, Harvard: Cambridge University Press.
- _____ (1985) *Narration in the fiction film*, Madison: University of Wisconsin Press.

- BOURDIEU, Pierre (1991) *Language and symbolic power*, Cambridge: Polity Press.
- BRECHT, Bertholt (1932) „Aufsätze“ en: Jan Knopf (ed.) *Brecht-Handbuch in fünf Bänden* (2003), *Band 4. Schriften, Journale, Briefe*, Frankfurt: Metzler.
- BRIGGS, Asa./ Burke, Peter. (2002) *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid: Santillana.
- BUCHE, Irina (2002) *Theorie der interkulturellen Kommunikation. Die Eroberung der Göttinnen*, Frankfurt a./Main: Irina Buche.
- BUONANNO, Mikele (2001) *Eurofiction 2000. Television fiction in Europe. Report 2000*, Strassbourg: Observatoire Européen de L'Audiovisuel.
- BRUNER, Jérôme (1973) *Beyond the information given: Studies in the psychology of knowing*, New York: Norton.
- _____ (1986) *Actual minds. Possible worlds*, Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1990) *Acts of meaning*, Cambridge: Harvard University Press.
- _____ (1991) "The narrative construction of reality", en: *Critical Inquiry*, 18:1, 1-21.
- _____ (2002), *Making stories: Law, literature, life*. New York: Farrer, Strauss & Giroux.
- BUSTAMANTE, Enrique (1999) *La televisión económica. Financiación, estrategia y mercado*, Barcelona: Gedisa.
- CANCLINI GARCÍA, Néstor (1999) *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2003) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- CARBÓ, Teresa (2003) "Investigador y objeto: una extraña/da intimidad", en: *Iztapalapa* 53, 134-158.
- CARRUTHERS, Peter/Smith, Peter (1996) *Theories of theories of mind*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CASTORIADIS, Cornelius (1993) *El mundo fragmentado*, Uruguay: Altamira y Nordan.
- CHOMSKY, Noam (1980) *Rules and representation*, Oxford: Basil Blackwell.
- COULDRY, Neil (2003) "Theorising Media as Practice", en: www.lse.ac.uk/collections/media@lse/ (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- _____ (2003) *Media Rituals. A critical approach*, London: Routledge.
- COULSON, Seana (2000) "Blending basics" en, *Cognitive Linguistics* 11-3/4, 175-196.
- CRIGLER, Ann N. (1998) *The psychology of political communication*, Michigan: The University of Michigan Press.
- DAHINDEN, Uwe (2006) *Framing: eine integrative Theorie der Massenkommunikation*, Konstanz: UVK. Versión electrónica en: www.hff.potsdam.de (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- DAYAN, Daniel /Katz, Elihu (1994) *Media events: The live broadcasting of history*, Harvard: Harvard University Press.
- DE ANDRADE, Mário (1978) "Literatura modernista argentina", en: *Mário de Andrade, Borges. Um diálogo dos anos 20*, São Paulo: Perspectiva, 79.
- DE FINA, Anna (2003) *Identity in narrative: A study of immigrant discourse*, London: John Benjamins.
- DEL ROSAL, Gerardo (2005), "Niveles y modos de integración de conocimientos previos en la comprensión de la lectura, en *Revista Signos*, 38(58), 177-194.

- DREWS, Axel/GERHARD, Ute/LINK, Jürgen (1985) "Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbibliographie", in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* Tübingen, Forschungsreferate, 256-375.
- DUBIEL, Helmut (1988) *Kritische Theorie der Gesellschaft. Eine einführende Rekonstruktion von den Anfängen im Horkheimer-Kreis bis Habermas*, Weinheim y München: Juventa.
- DURKHEIM, Emile. (1985/1974), *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires: La Pléyade.
- DONALD, Merlin (1991) *Origins of the Modern Mind. Three stages in the evolution of culture and cognition*, Harvard: Harvard College.
- DZIGA, Vertov (1973) *El cine-ojo*, Madrid: Fundamentos.
- EAGLE, Herbert (1981) *Russian formalist film theory*, Ann Arbor: University of Michigan, Slavic Publications.
- ECO, Umberto (1986) *La estrategia de la ilusión*, Barcelona: Lumen.
- EDELMAN, Gerald (1989) *The remembered present. A biological theory of consciousness*, New York: Basic Books.
- EGAN, Linda (2004) *Carlos Monsiváis. Cultura y crónica en el México contemporáneo*, México: CFE.
- ENDRESS, Martin / RENN, Joachim (eds.) (2004) *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Konstanz: UvK Verlags GmbH.
- ENTMAN, Robert M. (1993) "Framing: Towards clarification of a fractured paradigm", en: *Journal of Communication* 43, 51-58.
- _____ (2004) *Projections of power: Framing news, public opinion, and U.S. foreign policy*, Chicago: University of Chicago Press.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1974) *Elementos para una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona: Anagrama.
- ERREGUERENA, María Josefa (2002) *Los medios masivos de comunicación como actualizadores de los mitos*, México: UAM.
- ESTEVA, Joaquin /Reyes, Javier (1997). *Manual del promotor y educador ambiental*, México: Semarnap/PNUMA.
- EVANS, Vyvyan/ Green, Melanie (2006) *Cognitive linguistics. An introduction*, London/New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- FAUCONNIER, Gilles (1994) *Mental Spaces. Aspects of meaning construction in natural language*, Cambridge: University Press.
- FAUCONNIER, Gilles/TURNER, Mark (2002) *The way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*, New York: Basic Books.
- FAUCONNIER, Gilles /TURNER, Mark (2001) "Conceptual integration networks", en: *Cognitive Science* 22(2) 1998, 133-187, versión electrónica en: <http://markturner.org/cin.web/cin.html>, (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- FELDMAN, Jerry, BRUNER, Jérôme, (et. als.) (1990) "Narrative comprehension", en: Bruce Brion (eds.) *Narrative thought and narrative language*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum, 1-78.
- FILLMORE, Charles (1968) "The case for the case", en: Emmon Bach, *Universals in linguistic theory*, 1-88, New York: Holt Rinehart and Winston.
- FISKE, John (1989) *Understanding popular culture*, London: Routledge.
- FLUDERNIK, Monika (1996) *Towards a natural narratology*, London: Routledge.

- _____ (2003) "Natural narratology and cognitive parameters", en: David Herman (ed). *Narrative theory and the cognitive sciences*, Stanford/Cal.: CSLI Publications
- FRITZ, Kurt von (1995) „Die Archai in der griechischen Mathematik“, en: *Grundprobleme der antiken Wissenschaft*, Berlin-New York, 13-103.
- GADAMER, Hans Georg (1960) *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr.
- GAMSON, William A. (1996) "Media discourse as a framing resource", en: Ann Crigler (ed.) *The psychology of political communication*, Ann Arbor: University Michigan Press, 111-132.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2000) *La ficción narrativa popular: una evolución de las series de televisión en España*, Madrid: Gedisa.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993) *Narrativa audiovisual*, Madrid: Cátedra.
- GELIERT, Robert (1973) *La presse et l'événement*, Paris: Mouton.
- GEERTZ, Clifford (2005/1973) *La interpretación de las culturas*, Barcelona: Gedisa.
- GENÉTTE, Gérard (1980) *Narrative discourse: An essay in method*, New York, Ithaca: Cornell University Press.
- GOFFMANN, Erving (1974) *Frame Analysis. An essay on the organization of experience*, New York: McGraw-Hill.
- GOMBRICH, Ernst (1998) *The Uses of Images: Studies in the social function of art and visual communication*, London: Blackwell.
- GONZÁLEZ-REQUENA, Jesús (1999) *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad*, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, José A. (1988) *La cofradía de las emociones (in) terminables*, 2 tomos, México: UAM-Xochimilco.
- _____ (1998) "El regreso de la cofradía de las emociones (in)terminables: telenovela y memoria en familia", en José A. González (Comp.), *La cofradía de las emociones (in)terminables*, Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara, 163-181.
- GRUSH, Rick/MANDELBLIT, Nils (1995) "Blending in language, conceptual structure, and the cerebral cortex", version electronica en: <http://mind.ucsd.edu/papers/blend/blend.pdf> (fecha de la última consulta, 18 de mayo 2008).
- GROSSKLAUS, Georg (2004) *Medien-Bilder*, Frankfurt a./Main: Suhrkamp SV.
- HABERLANDT, Karl (1980) "The episode schema in story processing", en *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 19, 635-650.
- HABERMAS, Jürgen (1983) *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a./Main: Suhrkamp.
- _____ (1989) *Zur Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp
- HALEY, Alex (1976) *Roots: the saga of an American family*, New York: Doubleday.
- HARVEY, Ana (Comp.) (2004) *En torno al discurso. Contribuciones de América Latina*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- HERMAN, David (ed.) (2003) *Narrative and the cognitive sciences*, Stanford: CSLI Publications.
- HERNÁNDEZ AVITIA, Antonio (2000) *Corridos de la capital*, México: CFE.
- HERRERO CECILIA, Juan (2002) "La teoría del estereotipo aplicada a un campo de la fraseología: las locuciones expresivas francesas y españolas", versión electrónica en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/teoreste.html> (fecha de la última consulta, 16 de septiembre 2008).

- HODGE, Roger/KRESS, Gunter (1991) *Social Semiotics*, Cambridge: Polity Press.
- HÜTHER, Gerald (1999/2007) *Die Evolution der Liebe. Was Darwin bereits ahnte und die Darwinisten nicht wahrhaben wollen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- HUFFSCHMID, Anne (2004) "Big Brother der Demokratie: Medienmacht im neuen Mexiko", en: Bernecker/Braig/Hölz/Zimmermann (eds.) *Mexiko heute*, Frankfurt: Vervuert, 539-563.
- IGARTUA Perosanz, Juan José (2004), "La información sobre inmigración e inmigrantes en la prensa española. ¿Barreras mediáticas a la integración, o imágenes que generan xenofobia?", en: *Forum Barcelona*. Versión electrónica en: http://www.portalcomunicacion.com/dialeg/paper/pdf/110_igartua.pdf (fecha de la última consulta, 27 de noviembre 2008).
- INNIS, Harold ((1995 (1950)) *Empire and communications*, Toronto: Toronto University Press.
- ISER, Wolfgang (1978) *The act of reading*, London: Routledge.
- JACKENDOFF, Ray (1983) *Semantics and cognition*, Cambridge: MIT Press.
- _____ (1992), *Languages of the mind. Essays on mental representation*, Cambridge: MIT Press.
- _____ (2007) *Language, consciousness, culture. Essays in the mental structure of mind*, Cambridge: MIT Press.
- JAWORSKI, Adam/COUPLAND, Neil (1999) *The discourse reader*, London: Routledge.
- JOHNSON, Allison Hartz (1973) *Experiential realism*, New York: Allen & Unwin.
- JOHNSON-LAIRD, Phil (1983) *Mental models: Towards a cognitive science of language, inference, and consciousness*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- _____ (2006) "Models and heterogeneous reasoning", en: *Journal of experimental & theoretical artificial intelligence*, 20, 121-148.
- KARPENSTEIN-ESSBACH, Christiane (2004) *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*, Frankfurt: Fink UTB.
- KELLNER, Douglas (1989) *Critical theory, marxism and modernity*, Cambridge: Polity Press.
- KERÉNYI, Karl/ SCHOLEM, Gershom/HILLMAN, James (1994), *Círculo Eranos I: Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona: Anthropos.
- KRESS, Gunter/VAN LEEUWEN, Theo (1996) *Reading images. The grammar of visual design*, London: Routledge.
- _____ (1999) "Representation and interaction: "Designing the position of the viewer", en: Adam Jaworski/Neil Coupland, *The discourse reader*, London: Routledge, 377-405.
- _____ (2001) *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*, London: Arnold.
- KICZKOWSKY, Silvia (2004) "Los relatos tradicionales como vehículos de valores éticos", en *ALED* 4(1), 73-87.
- KLEIBER, Georges (1995) *La semántica de los prototipos*, Madrid: Visor.
- LABOV, William /WALETZKY, Joshua (1967) "Narrative analysis: oral versions of personal experience", in: June Helm (ed.) *Essay on the verbal and visual arts*, (Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society), Seattle: University of Washington Press, 12-44.
- LABOV, William (1984) "Point-driven understanding: Pragmatic and Cognitive Dimensions of Literary Reading", en: *Poetics* 13, 261-277.

- _____ (1997) "Some further steps in narrative analysis", en: Michael Bamberg, (ed.) *Oral versions of personal experience: three decades of narrative analysis, Special Issue of the Journal of Narrative and Life History* 7, 1-4, 395-415.
- _____ (1999) "The transformation of experience in the narrative", en: Adam Jaworski/Neil Coupland, *The discourse reader*, London: Routledge, 221-236.
- LAKOFF, George/TURNER, Mark (1989) *More than cool reason. A field guide to poetic Metaphor*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- _____ (1987) *Women, fire and dangerous things. What categories reveal of the mind*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- _____/Johnson, Mark (1999) *The embodied mind and its challenge to western thought*, New York: Basic Books.
- LAKOFF, George (2006) "Simple framing. An introduction to framing and its use in politics", versión electrónica en: http://www.rockridgeinstitute.org/projects/strategic/simple_framing, (fecha de la última consulta 20 de agosto 2008).
- LANGACKER, Ronald (1987) *Foundations of Cognitive Grammar (Vol. I)*, Stanford, Cal.: Stanford University Press.
- _____ (2001) "Discourse in cognitive grammar", en: *Cognitive Linguistics* 12 (2), 143-188.
- _____ (2002) "Reference point constructions", en: Mouton Classics, *From syntax to cognition, from phonology to grammar*. Berlin/New York: de Gruyter, 413-451.
- _____ (2004) "Remarks on nominal grounding", en: J. Lachlan Mackenzie/Simon Vandenberg, *Functions of language* 11:1, London: John Benjamins, 81-118.
- LAUGHLIN, Ronald (2007) *El universo diferente. La reinención de la física en la edad de la emergencia*, New York: Katz Barpal.
- LIPPMANN, Walter (1992) *Public opinion*, New York: MacMillan.
- LITMAN, Diane J./Passoneau, Rebecca (1993) "Empirical evidence for intention-based discourse segmentation. Human reliability and correlation with linguistic clues", en: *Computational Linguistics*, 19, 60-63.
- LOCKE John (1690) "Ensayo sobre el entendimiento humano", en: José Moya (1993) *Historia de la psicología: Textos y comentarios*, Madrid: Universidad La Rioja.
- MACCANNELL, Juliet /MACCANNELL, Dean (1982) *The time of the sign. A semiotic interpretation of modern culture*, Bloomington: Indiana University Press.
- MAIHOLD, Günther (2002) "Los medios: comunicaciones y culturas en el espacio público", en: *Iberoamericana*, II (2002), 83 – 213.
- MANDLER. J. Matter (1984) *Stories, scripts and scenes: aspects of schema theory*, New Jersey: Erlbaum.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2006) "Recepción de medios y consumo cultural: travesías", en: Guillermo Sunkel (coord.) *El consumo cultural en Latinoamérica*, (segunda edición), Bogotá: Convenio Andrés Bello, 47-71.
- _____ (2000) "Modernidad y medios masivos en América Latina. Perspectivas comunicativas del análisis cultural", en: Jesús Martín-Barbero/Hermann Herlinghaus, *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 63-85.
- _____ (2000) *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural. Conversaciones al encuentro con Walter Benjamin*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- _____ (1992) (coord.) *Televisión y melodrama*, Bogotá: Tercer Mundo.
- _____ (1987) *De los medios a las mediaciones*, Barcelona: Editorial Gustavo Gil.

- MAZZIOTTI, Nora (1996) *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*, Barcelona: Paidós.
- McQUAIL, Dean (2000) *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, (3era edición revisada y ampliada), Barcelona: Paidós.
- McLUHAN, Marshall (1964) *The Gutenberg Galaxy*, New York: Signet.
- _____ (1995) *Understanding Media*, Cambridge: MIT Press.
- _____ (1989) *The global village. Transformations in world life and media in the 21st Century*, New York: Powers.
- MENDOZA, Vicente (1954), *El corrido mexicano*, México: Fondo de cultura económica.
- METZ, Christian (1974) *Film Language*, Oxford University Press.
- MEYROWITZ, Josua (1985) *No sense of place. The impact of electronic media on social behavior*, Oxford: Oxford University Press.
- MINSKY, Marvin (1975) "A framework for representing knowledge", en: Patrick Winston, *Psychology of computer vision*, New York: McGraw-Hill, versión electrónica en: <http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Frames/frames.html> (fecha de la última consulta, 27 de noviembre 2008).
- MITCHELL, Sandra (2003) *Biological Complexity and integrative pluralism*, Cambridge: Cambridge university Press.
- MONSIVAIS, Carlos (1983) "Reír llorando. Notas sobre la cultura popular urbana", en: Moisés Ladrón, *Política cultural del estado*, México: GEFE-SEP, 21-48.
- MOSKOVICI, Serge (2001) *Social Representations. Explorations in Social Psychology*, New York: New York University Press.
- MUÑOZ, Humberto/OLIVEIRA, Orlandina (1977) *Migración y desigualdad social en la Ciudad de México*, México: UNAM/ Instituto de Investigaciones Sociales.
- NÖTH, Winfried (1997) *Semiotics of the Media. State of the art, projects and perspectives* NY./Berlin: de Gruyter.
- NUYTS, Jan (1993) "Cognitive linguistics", en: *Journal of Pragmatics* 20, 269-290.
- NOWOTNY, H. (2001) „The potential of transdisciplinarity”, en: Julie Thompson Klein (et. als.) *Transdisciplinarity: Joint problem solving among sciences, technology, and society: an effective way for managing complexity*, Basel: Birkhäuser Verlag.
- ONG, Walter (1982) *Orality and literacy. The technologizing of the world*, London: Methuen.
- OSTROSKY-SOLÍS, Feggy (2008) *Mentes asesinas. La violencia en tu cerebro*, México: Quo Libros.
- PAECH, Joachim (1994) *Film, Fernsehen, Video und die schönen Künste. Strategien der Intermedialität*, Tübingen: Narr.
- PEIRCE, Charles (1906) "Prolegomena to an apology for pragmaticism", en: Robin, Richard S. (1967) *Annotated catalogue of the papers of Charles S. Peirce*. Amherst MA: University of Massachusetts Press.
- PEÑAMARIN, Cristina (1995) "Ficción televisiva y pensamiento narrativo", versión Electrónica en: www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Cristin4.htm (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- PERFETTI, Charles (et. als.) (1979). "Reading skill and the identification of words in discourse context", en: *Memory & Cognition*, 7 (4), 273-282.
- PFLEGER, Sabine (1992) *SEMIOTISCHE ÄQUIVALENZEN. Eine kontrastive Studie des Romans "Los Santos Inocentes" von Miguel Delibes und der gleichnamigen Verfilmung von Mario Camus*, Hamburgo: Universidad Carl-von-Ossietsky (Tesis de maestría no publicada).

- _____ (2003) "Intermedialidad e hispanística en México: Un estudio semiótico-lingüístico comparativo de los narcocorridos y la novela *la Reina del Sur* de Arturo Pérez-Reverte", en: Rieger, Angelica (ed.) *Intermedialidad e hispanística*, Frankfurt a./Main: Peter Lang, 65-79.
- PFLEGER, Sabine/SCHLICKERS, Sabine (2004) "Tendenzen des mexikanischen Gegenwartsfilm", en: Walther Bernecker/ Marianne Braig (et. als.) *Mexiko heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*, (tercera edición, completamente revisada), Frankfurt a./Main: Vervuert, 607-625.
- PFLEGER, Sabine (2006) "El evento mediático: Construcción de significación social", en: Fonte Irene, *Los medios en el caos, México: UAM (en prensa)*.
- _____ (2008)
 "La construcción de significación en la narrativa televisiva del evento mediático: Un acercamiento transdisciplinario en un estudio de caso de *Las Muertas de Juárez*", en: Angelica Rieger, *Aachener Romanistische Arbeiten (AAH)*, Aachen: RWTH (en prensa).
- PINKER, Steven (2007) *The stuff of thought*, New York: Viking.
- PLANTIN, Christian (1993), *Lieux communs, topoï, stéréotypes, clichés*, Paris: Kimé.
- POLANYI, Livia (1979) "So what's the point?", en: *Semiotica* 25 (3/4), 207-241.
- POSTMAN, Neil (1986) *Amusing ourselves to death. Public discourse in the age of show business*, London: Methuen.
- PROPP, Vladimir (1968) *Morfología del cuento*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- PUENTE, Soledad (1997) *Televisión. El drama hecho noticia*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- PUTNAM, Hilary Whitehall (1975) *Mind, language and reality: Philosophical papers II*, Cambridge: Cambridge University Press.
- RALL, Dietrich (2001) "La muerte como espacio vacío", en: Dietrich Rall (ed.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, (primera reedición), México: UNAM, 411-423.
- RAPPING, Elayne (1992) *The movie of the week: Private stories, public events*, Minneapolis, Minnesota: The University of Minnesota Press.
- REEVE, John Marshall (1994). *Motivación y emoción*, Madrid: McGraw Hill.
- RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ, Francisco José (1999). *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia*, Granada: Colección Granada Lingüística.
- RICOEUR, Pierre (1985) *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris: Seuil.
- RYAN, Marie-Laure (2003) "Cognitive maps and construction of narrative spaces", en: David Herman (ed). *Narrative theory and the cognitive sciences*, Stanford/Cal.: CSLI Publications, 214-243.
- SABATO, Ernesto (2000) *La resistencia*, Buenos Aires: Planeta.
- SÁNCHEZ DE ARMAS, Miguel Ángel (et. als.) (ed.) (1999) *Apuntes para una historia de la televisión mexicana II*, México: Televisa, Revista mexicana de comunicación.
- SANDERS, José/REDEKER, Gisela (1996). "The representation of speech and thought in narrative texts", en: Gilles Fauconnier & Eve Sweetser (eds.), *Spaces, worlds and grammar*, Chicago: Chicago University Press, pp. 290-317.
- SCHAEFFER, Pierre (1999) *Pourquoi la fiction?*, Paris: Seuil.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2006) *¿Qué es un género literario?*, Madrid: Akal.

- SCHEUFELE, Dieter (1999) "Framing as a theory of media effects", en: *Journal of Communication*; 1999: 49,103-122 y versión electrónica en: <http://www.comm.cornell.edu/comm680/scheufele.pdf> (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- SCHLICKERS, Sabine (1997) *Verfilmtes Erzählen*, Frankfurt a./Main: Vervuert.
- SCHMID, Wolf (1973/1986) *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostojewskjis*, München: Fink.
- SCHULZ, Winfried (1976) *Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien*, Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- SCHWARZ, Monika (1992): *Einführung in die kognitive Linguistik*, München: Fink UTB.
- SHANK, Roger/ ABLESON, Robert (1977) *Scripts, Plans, Goals and Understanding*, Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- SILBERMANN, Sarah (1998) *Medios de comunicación y violencia*, México: FONCA/Instituto mexicano de psiquiatría.
- SOJA, N.N./CAREY, Susan /SPELKE, Elizabeth (1991) "Ontological categories guide to young children's induction of word meaning: Object terms and substance terms", en: *Cognition* 38, 179-211.
- SPERBER, Dan/WILSON Deidre (1986), *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford: Basil Blackwell.
- STICH, Stephen/ RAVENSCROFT, Ian (1994): "What is folk psychology?" en: *Cognition* 50, 447-68.
- STOREY, John (1996/2003) *Cultural studies and the study of popular culture*, Athens: The University of Georgia Press.
- TALMY, Leonard (2000) *Toward a cognitive semantics*, Vol. I y II, Massachusetts: MIT Press.
- TAYLOR, John R. (1995) *Linguistic Categorization. Prototypes in linguistic theory*, New York: Oxford University Press.
- THOMPSON, John B. (1990) *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Cambridge: Polity Press.
- _____ (1997) *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de Comunicación*, (2ª edición), Barcelona: Paidós, comunicación 101.
- TODOROV, Tzvetan (1968) *Poétique*, Paris: Seuil.
- _____ (1971) *The Poetics of Prose*, Ithaca, NY.: Cornell University Press.
- TURNER, Mark (1996) *The literary mind. The origins of thought and language*, Oxford: Oxford University Press.
- VALENZUELA, José María (2002) *Jefe de Jefes. Corridos y Narcocultura en México*. México: Plaza y Janés.
- VAN DIJK, Teun A. (1978) *La ciencia del texto*, Barcelona: Paidós.
- _____ (1980) *Macrostructures: an interdisciplinary study of global structures in discourse, interaction, and cognition*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- _____ (1988) *News as discourse*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- VARELA, Francisco J. (2000) *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, Barcelona: Gedisa.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1997) "La semiótica de la cultura y la construcción del imaginario social" en: Manuel Cáceres (ed.) *El cibermundo. Dialéctica del discurso informático*, Sevilla: Alfar, 11-16.
- VERÓN, Eliseo (1981) *Construir el acontecimiento. Los medios de comunicación masiva y el accidente en la central nuclear de Three Mile Island*, Barcelona: Gedisa.

- WEBER, Max (1919/1983) *El trabajo intelectual como profesión*, Barcelona: Bruguera.
- WILLIAMSON, Rodney (2005) *Verbo e imagen en la telenovela mexicana*, Toronto/Ottawa: Legas.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2003) *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid: Tecnos.
- WARK, Mckenzie (1994) *Virtual Geography*, Bloomington/Indiana: University Press.
- WODAK, Ruth/MEYER, Michael (2001) *Métodos del análisis crítico del discurso*, Barcelona: Gedisa.
- WOLFE, Thomas (1994) *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- ZSIGMOND, Vilmos (1984) *Cinema. Das filmische Lehrbuch*. Hamburg: Kino Verlag.

2. REFERENCIAS FEMINICIDIO Y LAS MUERTAS DE JUÁREZ

- ADAMS, Peter J. (1995) "Dominance and entitlement: The rhetoric men use to discuss their violence towards women", en: *Discourse and Society* 6 (3), 387- 406.
- AMNISTÍA INTERNACIONAL (2003) *Muertes Intolerables. México: 10 años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua*, México: Amnistía Internacional.
- BARD, Patrick (2002) *La frontera*, México: Grijalbo (intriga).
- BELAUSTEGUIGOITIA, María (2004) „Otras perspectivas para los estudios de género", en: *Gaceta UNAM*, 11 de octubre del 2004, 13-15.
- BOWDEN, Charles (1998) *Juárez, the laboratory of our future*, New York: Apertura.
- CACHO, Lydia (2005) *Los demonios del edén*, México: Grijalbo.
- CALVO FAJARDO, Yadira (1980), *La mujer víctima y cómplice*. San José: Editorial Costa Rica.
- CANINGHAME, Peter (2001) "Ciudad Juárez: un polo de crecimiento maquila", en: María de la O. Martínez (coord.) *Globalización, trabajo y maquilas: Las nuevas y viejas fronteras en México*, México: Plaza y Valdés.
- CAPUTT, Jane /RUSSELL, Diana E. (1992) *Femicide: Sexist terrorism against women*, NY.: Twayne Publishers.
- CARDONA, Julián (2004) Ensayo fotográfico Las Muertas de Juárez, en: www.almargen.com.mx/JulianCardona/la_verdad.htm, (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- CASTAÑEDA, Marina (2007) *El machismo invisible*, México: Taurus.
- COLEGIO DE LA FRONTERA DEL NORTE (2001) *Los rostros de la violencia*, México: El colegio de la frontera del norte.
- COVARRUBIAS González, Israel (2000) *Frontera y anonimato: Una interpretación de la violencia sobre las mujeres en Ciudad Juárez, 1993-2000*. (Tesis de maestría no publicada), UNAM: Instituto de investigaciones Sociales.
- FERNÁNDEZ, Marcos (2005) *La ciudad de las muertas*, México: Grijalbo.
- FERNÁNDEZ, Alicia (comp.), (2005) *Lengua castellana y literatura*, Volumen III. Madrid: MAD-Eduforma.
- GARCÍA DE LEÓN, María Antonia (2002), *Herederas y heridas. Sobre las élites profesionales femeninas*, Madrid: Edición Catedra.
- GARCÍA GOSSÍO, María Ileana (coord.) (2004) *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, México: Tecnológico de Monterrey, Humanidades TEC.

- GHIGLIERI, Michael (2005) *El lado oscuro del hombre*, Barcelona: Tusquets.
- GONZÁLEZ, Sergio (et als.) (1995) *Mujeres, migración y maquila en la frontera norte*, México: El colegio de la Frontera Norte.
- GONZÁLEZ Rodríguez, Sergio (1997) "Ciudad Juárez: geografía de impunidad/El enigma de la frontera", en: *Reforma* 28 de noviembre 1997, 34.
- _____ (1997) "Ciudad Juárez: Tierra de impunidad/Tierra de maquila, sitio de violencia", en: *Reforma* 29 de noviembre 1997, 16.
- _____ (1999) "Muertas sin fin. Ciudad Juárez: misoginia sin ley", en: *Letras Libres*, núm. 5, mayo 1999, 40-45.
- _____ (2001) "Muerte en Juárez: la solución M.", en: *Reforma* 19 de enero 2002, 18.
- _____ (2002) *Huesos en el desierto*, México: Anagrama.
- GONZÁLEZ RUIZ, José Enrique (1998) "Los caminos de la intolerancia", en: *La sexualidad prohibida: intolerancia, sexismo y represión*, México: Rayuela, Grupo Interdisciplinario de Sexología, 16-51.
- HENDERSON, Gladys (2003) "Mujeres en los medios, ¿aniquilación simbólica?", en: *Zócalo*, No. 45, noviembre 2003, 20-25.
- HERNÁNDEZ López, José Luis (2005) "Estudio criminológico de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez", versión electrónica en: www.ilustrados.com/publicaciones/EpyAFykVFkwEgQkQI.php (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- INEGI, Información estadística sobre muertes violentas en México, 3 de marzo 2005, en: www.inegi.com.mx (fecha de la última consulta 3 de marzo 2008).
- JÖCKEL, Sven (2006) "The Event Movie: Marketing filmed entertainment for transnational media corporations", en: *The International Journal on Media Management*, Vol. 8, No. 2, 84-91.
- JUNG, Carl Gustav (1992), *El hombre y sus símbolos*, México: Noguer y Caralt.
- LARA, Cristina (2004) *Las Muertas de Juárez*, México: INACIPE.
- LERNER, Gerda (1990) *La creación del patriarcado*, Madrid: Editorial Crítica.
- LORET DE MOLA, Rafael (2005) *Ciudad Juárez*, México: Océano.
- LOS TIGRES DEL NORTE (2004) "Las Mujeres de Juárez", en: *Pacto de sangre*, CD Televisa: Fonovisa.
- LÓPEZ VARGAS, Ernesto (2000) "La policía en México", versión electrónica en: http://www.insyde.org.mx/IMG/pdf/Max_Planck1.pdf (fecha de la última consulta, 11 de abril 2008).
- MARTÍNEZ, María Eugenia (2001) *Globalización, trabajo y maquilas: las nuevas y viejas fronteras en México*, México: Plaza y Valdés.
- OFICINA DE LAS NACIONES UNIDAS CONTRA LA DROGA Y EL DELITO/ MÉXICO (2003) *Informe de la Comisión de Expertos Internacionales de la Organización de las Naciones Unidas, Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, sobre la Misión en Ciudad Juárez*, Chihuahua, México, noviembre 2003 ONU: publicaciones ONU.
- ORGANIZACIÓN PANAMERICANA DE SALUD (2003) "Las muertas de Juárez. Bioética, género, poder e injusticia", en: *Acta bioethica*, vol.9, no.2, 219-228.
- RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos et. als. (comp.) (2005) *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*, México: Plaza y Janés.
- RAMPALÉ, Jean-Charles (2008) *Ciudad de las muertas. La tragedia de Ciudad Juárez*, Madrid: Debate (actualidad).

- REPORTEROS SIN FRONTERAS (2005) "México: Autoridad, impunidad y autocensura: las duras condiciones de los reporteros fronterizos". Versión electrónica en: http://www.rsf.org/IMG/pdf/rapport_mexique_esp.pdf (fecha de la última consulta, 1 de abril 2008).
- ROHRY, Benítez *et als.* (1999) *El silencio que la voz quiebra. Mujeres y víctimas en Ciudad Juárez*, UACJ: Ediciones del Azar.
- RONQUILLO, Víctor (2004) *Las Muertas de Juárez*, México: Planeta.
- RUSSELL, Diana /HARMES, Roberta (2001) *Femicide in a global perspective*, New York/London: University of Colombia Press (Teachers College).
- SANTIAGO QUIJADA, Guadalupe (1997) *Procesos productivos y condiciones de trabajo en la industria maquiladora: caso Surgikos*, Cuadernos de Trabajo 31, Centro de estudios regionales Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- SERRET BRAVO, Estela (2004) "Tratamiento de la violencia intrafamiliar desde la perspectiva de género". *Conferencia magistral en el Diplomado de Atención Gubernamental a Víctimas de Violencia Intrafamiliar*, 6 de marzo 2004, (conferencia no publicada).
- _____ (2004) "Mujeres y hombres en el imaginario social. La impronta del género en las identidades", en: María Elena García Gosío (coord.) *Mujeres y sociedad en el México contemporáneo: nombrar lo innombrable*, México: Tecnológico de Monterrey, Humanidades TEC, 34-68.
- SLAUQUET, Heidi (1996) *Muerte en Juárez*, México: Grupo Editorial Siete.
- SUNKEL, Guillermo (2006) *El consumo cultural en América Latina* (2° ed.), Colombia: Convenio Andrés Bello.
- SUTHERLAND. Edwin H. (1983/1949) *White Collar Crime*, New York: Holt, Rinehart and Winston.
- WASHINGTON Valdéz, Diana (2005) *Cosecha de Mujeres*, México: Océano.
- VIGUERAS, Carlos (2002) "El caso de Minerva: vivir para contarlo", en: www.mileniodiario.com, *Milenio Semanal*, 8 de septiembre (fecha de la última consulta: 20 de agosto 2008).
- WALKOWITZ, Judith R. (1995), *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre el peligro sexual en la Londres victoriana*, Valencia: Universitat de Valencia.
- WARNER, Marina (1994) *Six myths of our time. Little angels, little monsters, beautiful Beasts and more*. New York: Random.

3. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

3.1 Revistas

Pragmatics & Cognition

www.benamins.com

Narrative Inquiry

www.benamins.com

Journal of the Moving Image Studies

www.avial.edu/journal/index1.html

Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation

www.montage-av.de

Journal of Consciousness Studies

<http://www.imprint.co.uk>

Zer - Revista electrónica de comunicación

<http://www.ehu.es/zer/>

Cognitive Linguistics

<http://www.degruyter.de/journals/cogling/detailEn.cfm>

Pragmatics & Cognition

http://www.benamins.com/cgi-bin/t_seriesview.cgi?series=P%26C

3.2. Narratología

<http://www.narrport.uni-hamburg.de/>

Interdisciplinary Centre for Narratology, Universidad de Hamburgo/Alemania

3.3. Páginas electrónicas *Las Muertas de Juárez*

www.cimacnoticias.com

www.mujeresdejuarez.org

www.geocities.com/pornuestrashijas/

www.inmujeres.gob.mx

3.4. Otros

TV Azteca/telenovelas

www.tvazteca.com/telenovelas

Tan infinito como el desierto, videos e informaciones

<http://www.tvazteca.com/telenovelas/infinito/elenco1.shtml>

Telenovelas en general

www.esmas.com/telenovelas

Center for Cognitive Studies of the Moving Image (CCSMI)

www.uca.edu/org/ccsmi

4. REFERENCIA DEL MATERIAL ANALIZADO

TV AZTECA (2004) *Tan infinito como el desierto* (versión completa, TV), dirigido por Fernando Rodríguez, TV Azteca/Telenovela.

TV AZTECA (2005) *Tan infinito como el desierto* (DVD), dirigido por Fernando Rodríguez, TV Azteca/Westlake Entertainment.

V. ANEXOS

1. SINOPSIS: TAN INFINITO COMO EL DESIERTO (TID)

La historia central se desenvuelve alrededor de una joven periodista capitalina, Erika, que viaja a Ciudad Juárez acompañando a su nana, Alma, que busca a su hija desaparecida, Rosa María. Erika decide quedarse en Ciudad Juárez hasta que encuentren a Rosa María. Conforme avanzan las investigaciones acerca de la desaparición de ésta, Erika se enreda cada vez más en los casos de los feminicidios. David, el novio de Erika, llega a Ciudad Juárez para convencerla de regresar a casa, pero Erika lo convence a él a quedarse y a participar en el esclarecimiento de los crímenes. En el transcurso de las averiguaciones, los dos periodistas jóvenes se encuentran con policías corruptos, averiguaciones mal realizadas, con la impotencia de las madres de las víctimas, con la explotación en las maquilas, las denuncias de organizaciones no-gubernamentales, con otras víctimas de la violencia contra las mujeres, con crímenes del narcotráfico y, finalmente también con la violencia contra ellos mismos. Los amenazan a muerte. Cuando llegan peligrosamente cerca de encontrar probables causas de los crímenes, policías judiciales asesinan a David. Erika regresa a su casa, destrozada y resignada.

Capítulo 1: Rosa María

Narra el asesinato de Rosa María, una joven trabajadora de maquila que es secuestrada por un grupo de delincuentes que producen videos *snuff*. Su novio, Valerio, es testigo del secuestro pero no lo denuncia. Alma, la madre de Rosa María y Erika, la reportera, acuden a Ciudad Juárez para denunciar los hechos, pero la policía no les hace caso. Entonces, Alma y Erika, acompañadas por una amiga de Rosa María, Blanca, buscan a Valerio pues creen que Rosa María pasó la noche con él. Al no tener éxito en su búsqueda acuden a la Asociación de Mujeres Desaparecidas, dónde Erika se da cuenta del grado de dificultad de averiguar algo en cuanto a la mujeres desaparecidas. Al final del capítulo conocemos a Fany, una *socialité* (mujer de la alta sociedad dedicada al hogar y obras de caridad) y su esposo, Leopoldo, influyente político, así como a su jardinero Toño y la hija de éste, Flor.

Capítulo 2: Rosa María

Flor, una chica de trece años, es atacada y raptada cuando está camino de regreso de la casa de su amiga Diana a quién fue a enseñar sus zapatos nuevos. Mientras que los padres y vecinos buscan a la desaparecida Flor, el novio de Erika, David, le insiste en regresar al D.F y tomar un trabajo como corresponsal cultural en Nueva York. Pero ella decide quedarse a averiguar el porqué de las muertes violentas. Visita la maquila dónde trabajaba Rosa María y conoce, de primera mano, los lineamientos laxos hacia la protección de las trabajadoras. Al final del capítulo se introduce la figura de Lucero, una madre soltera, que tiene que trabajar en un bar “picadero” para sobrevivir con sus hijos. Blanca (la amiga de Rosa María) la invita a cruzar la frontera con ella, pero Lucero no tiene el dinero suficiente para pagar al pollero “Charal”.

Capítulo 3: Flor

Erika llega a saber del caso de Flor porque sucede en el mismo barrio dónde vivía Rosa María y trata, junto con los padres y los vecinos del barrio, de levantar un acta en el ministerio público. Pero como siempre, no hay más que burlas de la policía. Erika empieza a recibir amenazas anónimas y es perseguida por judiciales. En su incesante búsqueda, Erika y su nana finalmente dan con el novio de Rosa María, Valerio, y lo convencen a declarar en el ministerio público. Al final del capítulo vemos como Blanca establece contacto con “Charal” para que éste le ayude a cruzar la frontera.

Capítulo 4: Flor

A pesar de las insistencias de Erika en la comisaría, los policías no se muestran dispuestos a abrir algún tipo de investigación seria porque piensan que es culpa de las mismas mujeres y de sus conductas porque las asesinan. En la organización no-gubernamental vemos y escuchamos imágenes documentales de casos de mujeres asesinadas. Siguen las persecuciones y amenazas a Erika. Al final del capítulo vemos como el padre de Flor, Toño, pide ayuda a Fany, la esposa de Leopoldo, el político, pero solamente se encuentra con indiferencia y el discurso del político, de que la culpa la tienen los padres y las mujeres mismas.

Capítulo 5: Esperanza

Flor murió y sus padres tienen que ir a la morgue a identificar al cadáver. Mientras sucede esto, conocemos a Esperanza, una joven que coquetea con un extraño, de apariencia estadounidense. Vemos como éste le regala un anillo y la cita para un encuentro nocturno. Esperanza acude a la cita. En la comisaría, el novio de Rosa María declara que fue testigo ocular del secuestro y es tomado preso por las autoridades e inculpado del crimen.

Capítulo 6: Esperanza

Blanca le lleva dinero a "Charal" para irse de mojada. Por no reunir la cantidad suficiente accede a prostituirse con él, a cambio de que él la cruce por la frontera. Vemos como Esperanza es torturada por una banda de culto satánico. Diversas personas escuchan sus gritos de ayuda pero no hacen nada. El capítulo termina con imágenes documentales de marchas y protestas en contra de los feminicidios.

Capítulo 7: Lucero

Encuentran el cadáver de Rosa María. Lucero, la madre soltera, sigue con sus problemas financieros, sobre todo porque tiene que comprar medicinas caras para tratar a su hijo asmático. Blanca se vuelve a prostituir con "Charal" y finalmente éste la cruza por la frontera a Estados Unidos. En la comisaría, David es amenazado por los policías que le aconsejan regresar a la capital. Valerio, el novio de Rosa María sigue preso inocentemente. Es torturado para confesar el crimen.

Capítulo 8: Lucero

Siguen las negligencias en las investigaciones y los padres de familia se juntan para luchar en contra de las autoridades indiferentes. "Charal" quiere ingresar a una banda de narcotraficantes para lo cual le piden un rito de iniciación al grupo. En el "picadero" Lucero le pide a "Charal" que la "cruce" y él le pide a cambio un "favor". Mientras los dos se ponen de acuerdo para verse en la noche, conocemos a dos jóvenes trabajadoras de maquila, Mireya y su amiga, que vinieron a trabajar a Ciudad Juárez escapándose de la miseria y de la voluntad de los hombres en su pueblo. David que ayuda a Erika en sus averiguaciones contacta a Lucio, un policía, que le proporciona informes policíacos sobre

las víctimas. Encuentran el cadáver de Esperanza. Vemos que el rito de iniciación consiste en un asesinato. Lucero muere a manos de Charal. David acude con el político Leopoldo para averiguar si éste le podría ayudar. El político finge interés, pero poco después de haber estado en casa del político, le disparan a David y a Erika.

Capítulo 9: Mireya

Erika y David notifican a las autoridades del intento de asesinato, pero éstas no hacen nada. En una cantina, conocemos un grupo de jóvenes bastante tomados, haciendo comentarios misóginos. Aparece el cuerpo de Lucero en la morgue. David y Erika están rebasados con todos los sucesos y piensan en regresarse a la capital.

Capítulo 10: Mireya

Otro grupo de jóvenes alcoholizados secuestra y viola a Mireya que estaba en camino a su casa desde la maquila. Queman su cuerpo abandonándolo en un basurero municipal. En la organización gubernamental *Fany* conoce los horrores de los feminicidios. David, Erika, su nana y Katia, la directora de la organización hablan sobre los feminicidios estableciendo distintas hipótesis. Más tarde, David y Erika visitan un “picadero”, dónde vemos a todos los criminales y los policías que hasta ahora estuvieron involucrados en los feminicidios. Blanca se reporta con Erika con una llamada desde los Estados Unidos informando que llegó bien al otro lado. David es asesinado por judiciales mientras toma fotos en las afueras de Ciudad Juárez. Tiran el cadáver enfrente de la puerta de la casa de Rosa María, dónde ahora viven Erika y su nana. Termina el capítulo y la event-telenovela con una demostración masiva en las calles. La gente real, entre ellos los actores de la event-telenovela gritan: “ni una más”.

2. SEGMENTACIÓN DEL MATERIAL DISCURSIVO

Para facilitar la lectura *visual* de la segmentación y ayudar a la identificación de la frecuencia de los diferentes marcos instanciados se marcan en colores (por ejemplo el color rojo para el marco concetual de MUJERES)³⁴². Adicionalmente, para ubicar mejor a los diferentes actores, se agregan fotos fijas cuando en el lugar dónde se se introduce el personaje por primera vez. También se agregan fotos fijas de lugares relevantes.

Marco conceptual arquetipo (Actuación tipo)	Acción(es) tipo	Cordón de acción (Narración de la acción)	Capítulo (Cap.), Episodio (E) escena(s) (timecode)
			<p>Capítulo 1 – Rosa María</p>  <p>Trailer y establishing shot CIUDAD JUÁREZ</p>  <p>Cap. 1, 00:00 – 01:11</p>

³⁴² La codificación del color sigue los colores que se usan en la tabla comparativa de los marcos conceptuales, cfr. II.3.3.3 del trabajo.

<p>VÍCTIMA (ROSA MARÍA)</p> 	<p>trabajar (en maquila)</p>	<p>Rosa María trabaja en la maquila mientras su novio Valerio la espera afuera a la salida.</p>	<p>Cap. 1, E1 01:12 – 02:05</p>
<p>ASESINO (BANDA SNUFF)</p> 	<p>secuestrar (víctima)</p>	<p>Una banda de criminales secuestra a Rosa María a la salida de la maquila.</p>	<p>Cap. 1, E2 04:32 – 04:47</p>
<p>SOCIEDAD - ESCRITOR (ROHRY BENÍTEZ) AMIGA (BLANCA)</p> 	<p>voz referida</p>	<p>Inserto documental.³⁴³</p>	<p>Cap. 1, E3 04:48 – 05:03</p>
	<p>buscar a (Rosa María)</p>	<p>Blanca busca a Rosa María.</p>	<p>Cap. 1, E4 05:04 – 05:41</p>
			<p><i>Establishing shot D.F.</i></p>  <p>Cap. 1, E4 05:42 – 06:45</p>

³⁴³ Para ver un listado completo de los insertos documentales, referirse al anexo 3 de este trabajo.

<p>PERIODISTA (ERIKA)</p> 	<p>trabajar (en la casa de Erika en el D.F.)</p>	<p>Erika trata de escribir un artículo pero no se encuentra satisfecha con el resultado. Alma limpia la casa y trata de motivarla. Reciben la llamada de Ciudad Juárez sobre la desaparición de Rosa María.</p>	<p>Cap. 1, E5 05:42 – 10:40</p>
<p>MADRE (ALMA)</p> 			
<p>AMIGA (BLANCA)</p>	<p>ver noticias (en la tele)</p>	<p>Blanca ve el noticiero con información sobre las mujeres desaparecidas en Ciudad Juárez.</p>	<p>Cap. 1, E6 10:41 – 11:21</p>
<p>MEDIO DE COMUNICACIÓN (TV AZTECA)</p> 	<p>voz referida</p>	<p>Inserto documental</p>	
<p>PERIODISTA (ERIKA) MADRE (ALMA)</p>	<p>viajar (a Ciudad Juárez)</p>	<p>Erika y Alma viajan a Ciudad Juárez. Llegan al barrio dónde vive Rosa María con Blanca. La gente es huraña y no les quiere dar información sobre Rosa María.</p>	<p>Cap. 1, E7 11:22 – 13:08</p>

MADRE (MADRES DEL BARRIO DE ROSA MARÍA)	comentar (situación de desaparición de mujeres)	Las mujeres comentan el caso de Rosa María y de otras mujeres desaparecidas que posteriormente aparecen muertas.	Cap. 1, E8 13:09 – 13:35
ASESINO (BANDA SNUFF)	violar, torturar	Dos hombres violan y torturan a Rosa María mientras filman lo que hacen.	Cap. 1, E9 13:36 – 14: 23
SOCIEDAD - ESCRITORA (ELENA PONIATOWSKA)	voz referida	Inserto documental	Cap. 1, E10 14:24 – 14:37
PERIODISTA (ERIKA) AUTORIDAD (BRUNO)	levantar acta	Erika y Alma quieren levantar un acta por la desaparición de Rosa María.	Cap. 1, E11 14:38 – 16:49
	obstaculizar (levantamiento de acta de desaparición)	El policía Bruno no les hace caso.	
ASESINO (BANDA SNUFF)	torturar, violar, filmar	Los hombres de la banda siguen torturando y violando a Rosa María.	Cap. 1, E12 16:50 – 17:42
MADRE (ALMA) VÍCTIMA (ROSA MARÍA)	recordar insistir (ir a Ciudad Juárez)	Alma recuerda como su hija quería ir a Ciudad Juárez para tener una vida mejor.	Cap. 1, E13 17:43 – 19:11
MADRE	buscar	Las tres mujeres	Cap. 1, E14

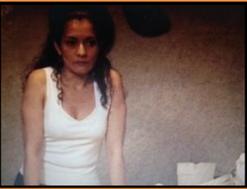
(ALMA) PERIODISTA (ERIKA) AMIGA (BLANCA)	(a Rosa María)	van por las calles de Ciudad Juárez en busca de Rosa María o su novio Valerio.	19:12 – 22:10
	ASESINO (BANDA <i>SNUFF</i>)	torturar, violar, filmar	Los hombres torturan una vez más a Rosa María filmando este acto.
			Créditos finales, capítulo 1 22:47- 22:50
Capítulo 2 - Rosa María			
			
<i>Trailer</i> 22:59 – 24:06			
ASESINO (BANDA <i>SNUFF</i>)	torturar, violar, filmar	Los hombres torturan una vez más a Rosa María filmando este acto.	Repetición del episodio del capítulo anterior Cap. 2, E1 24:07 – 24:42
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	discutir	Erika y David discuten. Ella quiere quedarse en Ciudad Juárez para averiguar. David quiere que ella regrese al D.F a tomar un trabajo prometedor.	Cap. 2, E2 24:32 – 28:15
SOCIEDAD – SECTOR NO-GUBERNAMENTAL (KATIE)			
	registrar (a Rosa María como mujer desaparecida)	Erika y Alma van a al organización no-gubernamental para registrar a Rosa María como desaparecida. Aprenden sobre la dimensión de	Cap. 2, E3 28:16 – 31:24

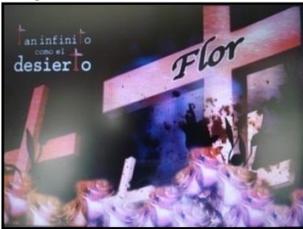


	los feminicidios.		
PERIODISTA (ERIKA) MADRE (ALMA)	rezar	Rosa María reza para que acabe su sufrimiento.	Cap. 2, E4 31:25 – 32:00
VÍCTIMA (ROSA MARÍA)	voz referida	Inserto documental	Cap. 2, E5 32:01 – 32:17
SOCIEDAD - COMISIONADA (GUADALUPE MORFÍN)	prometer (a Alma quedarse)	Erika le promete a Alma quedarse en Ciudad Juárez para averiguar lo que pasó con Rosa María.	Cap. 2, E6 32:18 – 34:12
PERIODISTA (ERIKA) MADRE (ALMA)	apoyar (a Erika)	David decide ir a Ciudad Juárez para apoyar a Erika.	Cap.2, E7 34:13 – 35:34
PERIODISTA (DAVID)			

<p>ESPOSA (FANY)</p>  <p>VÍCTIMA (FLOR)</p> 	<p>conocer (a Fany, a Toño y a la hija de Toño, Flor)</p>	<p>Conocemos a la <i>socialité</i> Fany, su jardinero Toño y la hija de éste, Flor, cuando viene a visitarlo para pedir dinero para zapatos nuevos.</p>	<p>Cap. 2, E8 36:38 – 38:43</p>
<p>MADRE (ALMA)</p>	<p>rezar</p>	<p>Alma reza por la vida de su hija.</p>	<p>Cap. 2, E9 38:44 – 40:30</p>
<p>SOCIEDAD (GUADALUPE MORFÍN)</p>	<p>voz referida</p>	<p>Inserto documental</p>	<p>Cap. 2, E10 40:31 – 40:39</p>
<p>PERIODISTA (ERIKA)</p> <p>SOCIEDAD - SECTOR ECONÓMICO (MARIO)</p>	<p>investigar</p>	<p>Erika investiga en la maquila lo que pasó en la noche que desapareció Rosa María. Habla con el supervisor Mario.</p>	<p>Cap. 2, E11 40:40 – 44:04</p>
<p>VÍCTIMA (FLOR)</p>	<p>escapar(se) (de casa)</p>	<p>Flor se escapa de su casa para enseñarle a su amiga Diana sus nuevos zapatos.</p>	<p>Cap. 2, E12 44:06 – 45:24</p>

		Créditos finales capítulo 2 45:27	
		<p>Capítulo 3 – Flor</p> 	
<p>VÍCTIMA (FLOR) ASESINO (VIOLADOR SERIAL)</p> 	<p>escapar(se) (de casa)</p>	<p>Flor se escapa de su casa para enseñarle a su amiga Diana sus nuevos zapatos. Es perseguida por un hombre.</p>	<p><i>Trailer</i> 46:10 – 46:39 Repetición del episodio del capítulo anterior. Cap. 3, E1 47:00 – 47:51</p>
	<p>informar</p>	<p>Erika informa a Nana sobre su visita a la maquila.</p>	<p>Cap.3, E2 47:52 – 49:28</p>
	<p>buscar (a hija)</p>	<p>La madre de Flor sale a buscar a su hija.</p>	<p>Cap. 3, E3 50:40 – 52:51</p>
	<p>torturar</p>	<p>La banda nuevamente tortura a Rosa María.</p>	<p>Cap. 3, E4 52:52 – 55:15</p>
	<p>morir</p>	<p>Rosa María muere a causa de sus lesiones.</p>	<p>Cap. 3, E5 55:16 – 55:58</p>
	<p>recordar</p>	<p>Alma está en casa de Blanca y se acuerda de su hija cuando era más chica.</p>	<p>Cap. 3, E6 55:59 – 56:36</p>
	<p>PERIODISTA (ERIKA)</p>		
	<p>SOCIEDAD – PADRES DE FAMILIA (MADRE DE FLOR)</p>		
<p>ASESINO (BANDA SNUFF)</p>			
<p>VÍCTIMA (ROSA MARÍA)</p>			
<p>MADRE (ALMA)</p>			

<p>VÍCTIMA (LUCERO)</p>  <p>ASESINO (CHARAL)</p> 	<p>trabajar (de mesera)</p>	<p>Lucero trabaja en un bar. Lucero presenta Blanca y Charal. Le dice que es un pollero que cruza la gente por la frontera. Charal le dice el precio.</p>	<p>Cap. 3, E7 56:37 – 58:50</p>
<p>VÍCTIMA (FLOR)</p>	<p>jugar, correr</p>	<p>Flor juega con su amiga. Al ver que se le hizo tarde corre a su casa. La persigue un hombre.</p>	<p>Cap. 3, E8 1:00:35 – 1:01:26</p>
<p>SOCIEDAD - FISCAL (MARÍA LÓPEZ URBINA)</p>	<p>voz referida</p>	<p>Inserto documental</p>	<p>Cap.3, E9 1:01:27 – 1:01:40</p>
<p>SOCIEDAD - COMISONADA (GUADALUPE MORFÍN)</p>	<p>voz referida</p>	<p>Inserto documental</p>	<p>Cap. 3, E10 1:01:41 – 1:01:50</p>
<p>PERIODISTA (ERIKA) AMIGA (BLANCA)</p>	<p>discutir</p>	<p>Erika discute con Blanca de que las mujeres son muy confiadas y salen de noche. Blanca argumenta que no es la culpa de ellas.</p>	<p>Cap. 3, E11 1:01:51 – 1:03:57</p>

VÍCTIMA (FLOR) ASESINO (VIOLADOR SERIAL) SOCIEDAD – PADRES DE FAMILIA (TOÑO y PATTY) PERIODISTA (ERIKA)	huir	Flor huye del hombre que la persigue por su barrio. Sus padres han salido a buscarla, ayudados de vecinos y amigos, entre ellos Erika que encuentra un zapato de la niña.	Cap. 3, E12 1:03:58 – 1:07:09
	perseguir		
	buscar		
			Créditos finales capítulo 3 1:07:10
			Capítulo 4 – Flor 
			<i>Trailer</i> 1:07:10 – 1:08:38
VÍCTIMA (FLOR) ASESINO (VIOLADOR SERIAL) SOCIEDAD – PADRES DE FAMILIA (TOÑO y PATTY) PERIODISTA (ERIKA)	huir	Flor huye del hombre que la persigue por su barrio. Sus padres han salido a buscarla, ayudados de vecinos y amigos entre ellos Erika que encuentra un zapato de la niña.	Repetición del episodio del capítulo anterior. Cap. 4, E1 1:08:38 – 1:09:58
	perseguir		
	buscar		
PERIODISTA (ERIKA) SOCIEDAD – PADRES DE FAMILIA (ALMA, TOÑO, PATTY, JUANA) AUTORIDAD (BRUNO)	reclamar, acusar	Erika y los padres de familia van a la comisaría en busca de ayuda. Bruno se burla de ellos, los ofende y evade el trabajo de investigación.	Cap. 4, E2 1:09:59 – 1:13:00
	exigir		
	evadir, ofender, burlarse		

PERIODISTA (ERIKA) AUTORIDAD (BRUNO)	enfrentar	Erika se le enfrenta, lo llama misógino.	Cap. 4, E3 1:13:01 – 1:14:57
	burlarse		
PERIODISTA (ERIKA)	investigar	Erika decide investigar por su propia cuenta. Algunos judiciales la siguen.	Cap. 4, E4 1:15:33 – 1:16:43
PERIODISTA (ERIKA)	investigar	Erika está en la asociación y aprende datos sobre los feminicidios. Insertos documentales	Cap. 4, E5 1:16:44 – 1:18:26
PERIODISTA (ERIKA)	investigar, redactar	Erika está sentada frente a su laptop. Tiene mucho material de prensa y fotos alrededor. En el fondo noticiero. Está muy afectada.	Cap. 4, E6 1:18:27 – 1:21:07
PERIODISTA (ERIKA) AUTORIDAD (BRUNO)	investigar jugar (con Erika) amenazar (a Erika)	Erika reclama a Bruno investigar en la maquila. Bruno la acompaña, pero no investiga seriamente. Amenaza a Erika y le sugiere regresarse al D.F. antes de que pase algo malo.	Cap. 4, E6 1:21:09 – 1:25:12
SOCIEDAD - ACADÉMICO (ERNESTO GARCÍA)	voz referida	Inserto documental	Cap. 4, E7 1:25:13 – 1:25: 23
SOCIEDAD - FISCAL (MARÍA LÓPEZ URBINA)	voz referida	Inserto documental	Cap. 4, E8 1:25:24 – 1:25:40

SOCIEDAD – PADRES DE FAMILIA (TOÑO) ESPOSA (FANY)	pedir (ayuda)	Toño está desesperado. Le pide ayuda a su patrona Fany.	Cap. 4, E9 1:25:41 – 1:27:52
	fingir (interés)	Ella finge estar interesada y le promete hablar con su esposo. Piden a Toño identificar un cadáver.	
PERIODISTA (ERIKA) CIUDAD JUÁREZ 	investigar	Erika está con Katie en el desierto y encuentran huesos semi – enterrados.	Cap. 4, E10 1:28:46 – 1:29:40
			Créditos finales capítulo 4 1:29:41
			Capítulo 5 – Esperanza 
			<i>Trailer</i> 0:00 – 1:18
PERIODISTA (ERIKA) CIUDAD JUÁREZ 	investigar	Erika está con Katie en el desierto y encuentran huesos semi - enterrados.	Cap. 5, E1 1:19 – 2:48
SOCIEDAD -	identificar	Patty y Toño	Cap.5, E2

PADRES DE FAMILIA (PATTY y TOÑO)	(cadáver)	identifican el cadáver de su hija, Flor	2:49 – 4:55
			
SOCIEDAD – SECTOR NO- GOBERNAMENTAL (COMISIÓN NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS)	voz referida	Inserto documental	Cap. 5, E3 4:56 – 5:03
SOCIEDAD - FISCAL (GUADALUPE MORFIN)	voz referida	Inserto documental	Cap. 5, E4 5:14 – 5:15
SOCIEDAD - MADRES (ALMA, JUAN, PATTY) PERIODISTA (ERIKA) SOCIEDAD – SECTOR NO- GOBERNAMENTAL (KATIE)	discutir	Las madres están en la asociación y discuten el caso de Flor con Katie y Erika.	Cap. 5, E5 6:11 – 7:45
VÍCTIMA (ESPERANZA) 	conocer	Conocemos a la joven Esperanza en la asociación.	Cap. 5, E6 7:45 – 7:46

<p>SOCIEDAD – PADRES DE FAMILIA (TOÑO)</p> <p>SOCIEDAD - MADRE (PATTY)</p>	<p>averiguar contar</p>	<p>Toño está en la comisaría. Pide el expediente para averiguar que le pasó a su hija. Mientras tanto, su esposa Patty narra a las otras madres el caso de su hija.</p>	<p>Cap. 5, E7 7:46 – 11:29</p>
<p>VÍCTIMA (ESPERANZA) ASESINO (BANDA SATÁNICA)</p> 	<p>encontrarse (Esperanza y su asesino)</p>	<p>Esperanza se encuentra con un hombre afuera de la asociación. Le coquetea.</p>	<p>Cap. 5, E8 11:30 – 13:45</p>
<p>NOVIO (VALERIO) PERIODISTA (ERIKA) MADRE (ALMA)</p>	<p>encontrar, confesar, convencer</p>	<p>Encuentran al novio de Rosa María, Valerio. El confiesa haber visto el secuestro, pero que tiene miedo. Lo convencen para ir a declarar.</p>	<p>Cap. 5, E9 13:46 – 17:15</p>
<p>NOVIO (VALERIO) PERIODISTA (ERIKA) MADRE (ALMA) AUTORIDAD (BRUNO)</p>	<p>declarar, detener, condenar, enfrentarse</p>	<p>Valerio declara en la comisaría. Bruno lo detiene y lo condena como culpable. Erika, Alma y Bruno se enfrentan sobre el caso.</p>	<p>Cap. 5, E 10 17:16 – 18:57</p>

<p>ESPOSA (FANY)</p> <p>PATRIARCA (LEOPOLDO)</p> 	<p>comentar, burlarse (de Fany), despreciar</p>	<p>Fany le comenta el caso de Flor a Leopoldo. Leopoldo se burla de ella y expresa su desprecio hacia la gente pobre.</p>	<p>Cap. 5, E11 18:58 – 20:46</p>
<p>VÍCTIMA (ESPERANZA)</p>	<p>arreglarse</p>	<p>Esperanza se arregla para salir. Tiene un anillo bonito en su mano.</p>	<p>Cap. 5, E12 20:47 – 22:05</p>
<p>ASESINO (BANDA SNUFF)</p>	<p>terminar (película)</p>	<p>Los asesinos de Rosa María terminan el video y se preparan para deshacerse del cuerpo.</p>	<p>Cap. 5, E13 22:06 – 22:24</p>
			<p>Créditos finales capítulo 5 22:25</p>
			<p>Capítulo 6 – Esperanza</p> 
			<p><i>Trailer</i> 22:26 – 23: 45</p>
<p>ASESINO (BANDA SNUFF)</p>	<p>entregar (película)</p>	<p>Los asesinos de Rosa María entregan el video que filmaron mientras la violaron y torturaron. En la pared foto de Blanca.</p>	<p>Repetición del capítulo anterior Cap. 5, E13 22:06 – 22:24</p>

AMIGA (BLANCA) ASESINO (CHARAL) PERIODISTA (ERIKA)	pagar proponer	Blanca va al bar dónde trabaja Lucero para pagarle a Charal. Pero no juntó lo suficiente. Charal le hace una propuesta indecorosa para cubrir lo que falta de dinero. Blanca acepta e informa a Erika que se va.	Cap. 6, E1 24:14 – 27:20
VÍCTIMA (ESPERANZA) ASESINO (BANDA SATÁNICA)	tener cita	Esperanza se arregla y perfuma. Sube a una camioneta con el asesino.	Cap. 6, E2 27:21 – 29:38
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID) SOCIEDAD - MADRES (MADRE, JUANA, ALMA)	llegar, estar desesperado, buscar	David llega a Ciudad Juárez justo cuando toca Juana, la madre de Esperanza de que su hija se escapara. Salen a buscarla.	Cap. 6, E3 29:39 – 31:22
VÍCTIMA (ESPERANZA) ASESINO (BANDA SATÁNICA)	recibir regalo	Esperanza está en una casa oscura, iluminada con muchas velas. Recibe un vestido rojo del asesino.	Cap. 6, E4 31:23 – 32:12
SOCIEDAD - COMISIONADA (GUADALUPE MORFÍN)	voz referida	Inserto documental	Cap. 6, E5 32:13 – 32:22
VÍCTIMA (ESPERANZA) ASESINO (BANDA SATÁNICA) PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	torturar, sacrificar, (a Esperanza) buscar	Esperanza es sacrificada de acuerdo a ritos satánicos mientras Erika, David, vecinos y Juana buscan a Esperanza.	Cap. 7, E6 32:23 – 38:00

SOCIEDAD - MADRES (MADRE, JUANA, ALMA)			
SESINO (BANDA SATÁNICA)	pintar	Asesino pinta un cuadro con la sangre de Esperanza.	Cap. 6, E7 38:01 – 38:22
SOCIEDAD - COMISIONADA (GUADALUPE MORFÍN)	voz referida	Inserto documental	Cap. 7, E8 38:23 – 38:31
SOCIEDAD (TODOS)	manifestarse	Todos los padres de familia, Katie, Erika, David y Alma participan en una marcha en contra de la violencia contra mujeres.	Cap. 6, E9 38:32 – 39:52
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	analizar, evaluar, planear	Erika y David analizan los casos y evalúan el material. De pronto una piedra con un mensaje de amenaza de muerte es aventada por la ventana.	Cap. 6, E10 40:01 – 42:22
VÍCTIMA (ESPERANZA) SOCIEDAD - MADRES (MADRE, JUANA)	llorar encontrar (un cadáver)	Juana llora por su hija. Un transeúnte encuentra un cadáver en un lote baldío mientras pasea a su perro.	Cap. 6, E11 42:27 – 44:29
			Créditos finales capítulo 6 44:30

		Capítulo 7 – Lucero	
			
		<i>Trailer</i> 44:31 – 45:38	
VÍCTIMA (ESPERANZA)	encontrar (un cadáver)	Juana llora por su hija. Un transeúnte encuentra un cadáver en un lote baldío mientras pasea a su perro.	Repetición del último episodio del capítulo anterior Cap. 7, E1 42:27 – 44:29
	VÍCTIMA (ROSA MARÍA) MADRE (ALMA) PERIODISTA (ERIKA)	identificar	Alma y Erika están en la morgue. Identifican el cadáver de Rosa María.
ASESINO (BANDA <i>SNUFF</i>)	entregar recibir	La banda entrega el video a cambio de un maletín lleno de dinero.	Cap. 7, E3 48:57 – 49:49
SOCIEDAD – SECTOR NO-GUBERNAMENTAL (KATIE) PERIODISTA (ERIKA) MADRE (ALMA) AMIGA (BLANCA)	intercambiar información, llorar, empacar	Katie y Erika hablan sobre los <i>snuff</i> -videos. Alma llora su hija y Blanca empaca sus pertenencias para irse.	Cap. 7, E4 49:50 – 53:28

MADRE (ALMA) AMIGA (BLANCA) ASESINO (CHARAL)	llorar, sufrir, despedirse cruzar (indocumen- tados)	Alma sigue sufriendo. Blanca se despide y Charal la cruza por la frontera con otros indocumen- tados.	Cap. 7, E5 53:29 – 1:00:17
SOCIEDAD – SECTOR NO- GUBERNAMENTAL (COMISIÓN DE DERECHOS HUMANOS)	voz referida	Inserto documental	Cap. 8, E6 1:00:18 – 1:00:29
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID) AUTORIDAD (BRUNO) NOVIO (VALERIO)	obtener información, interrogar, (Valerio) amenazar	Erika y David van a la comisaría. Visitan a Valerio en la cárcel que ha sido torturado y confesó haber matado a Rosa María. Erika trata de obtener información del policía Lucio mientras Bruno amenaza a David de que peligra su vida.	Cap. 7, E7 1:00:30 – 1:06:20
SOCIEDAD – SECTOR NO- GUBERNAMENTAL (KATIE)	encontrar	Encuentran cuadro pintado con sangre en el desierto.	Cap. 7, E8 1:06:25 – 1:07:04
			Créditos finales capítulo 7 1:07:08
			Capítulo 8 – Lucero 
			<i>Trailer</i> 0:00 – 01:20

SOCIEDAD - SECTOR NO-GUBERNAMENTAL (KATIE)	encontrar	Encuentran cuadro pintado con sangre en el desierto.	Repetición del último episodio del capítulo anterior Cap. 8, E1 1:06:25 – 1:07:04
	VÍCTIMA (LUCERO) ASESINO (CHARAL)	hacer negocios proponer negocio	Charal hace negocios con los narcos. Quiere entrar a la banda. Le propone a Lucero cruzarla si ella le ayuda en un negocio.
VÍCTIMA (MIREYA) 	platicar	Mireya platica con una amiga en la maquila. Quiere mejor vida.	Cap. 8, E3 05:16 – 06:17
VÍCTIMA (LUCERO)	cuidar (de sus hijos) estar preocupada	Lucero llega del trabajo y cuida sus hijos. Está preocupada por su crónica falta de dinero y la enfermedad asmática de su hijo menor.	Cap. 8, E4 06:18 – 08:19
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	recibir (expediente)	Erika y David reciben expedientes policíacos de mano de Lucio. Están manipulados.	Cap. 8, E5 08:20 – 09:26
VÍCTIMA (LUCERO)	salir	Lucero sale de casa para ir con Charal.	Cap. 8, E6 09:27 – 11:08
SOCIEDAD (TODOS) SOCIEDAD - SECTOR	sepultar	Entierro de Rosa María.	Cap. 8, E7 11:09 – 12:38
	voz referida	Inserto documental	Cap. 8, E8 12:39 – 12:47

NO-GUBERNAMENTAL (COMISIÓN DE DERECHOS H.)			
SOCIEDAD (TODOS) VÍCTIMA (LUCERO) ASESINO (CHARAL) ASESINO (CHARAL)	llorar, sufrir, matar	Mientras todos apoyan a Juana, la madre de Esperanza en la morgue, Charal mata a Lucero.	Cap. 8, E9 12:48 – 16:44
	entrar a banda	Charal queda formalmente aceptado en la banda de narcos.	Cap. 8, E10 16:45 – 17:09
SOCIEDAD - FISCAL (MARÍA LÓPEZ URBINA)	voz referida	Inserto documental	Cap. 8, E11 17:10 – 17:22
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	recibir expediente, cuidar (de los niños de Lucero)	David y Erika reciben más expedientes policíacos en la asociación. Sacan los niños de Lucero de la casa y los llevan a un albergue.	Cap. 9, E12 17:23 – 20:07
PERIODISTA (DAVID) PATRIARCA (LEOPOLDO) SOCIEDAD - SECTOR NO-GUBERNAMENTAL (KATIE) ESPOSA (FANY)	pedir informes pedir ayuda	David busca a Leopoldo para pedir ayuda en la investigación. Katie le pide ayuda a Fany para los hijos de Lucero.	Cap. 8, E13 20:08 – 22:10
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	ser baleados	David y Erika son baleados desde un auto.	Cap. 8, E14 22:11 – 22:35
			Créditos finales capítulo 8 22:35
Capítulo 9 – Mireya			

			
			<p><i>Trailer</i> 0:00 – 1:22</p>
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	ser baleados	David y Erika son baleados desde un auto.	Repetición del último episodio del capítulo anterior. Cap. 9, E1 01:23 – 02:04
	denunciar, burlarse, aconsejar	David y Erika van a al comisaría a reportar el atentado. Bruno se burla de ellos y les aconseja irse.	Cap. 9, E2 02:38 – 06:08
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID) AUTORIDAD (BRUNO)	trabajar	Mireya trabaja en la maquila.	Cap. 9, E3 06:09 – 06:29
SOCIEDAD - HOMBRES (HOMBRES POTENCIALES COPY-CAT)	beber, platicar	Tres hombres jóvenes beben en un bar. Hablan de las mujeres muertas y como éstas se merecen su destino.	Cap. 9, E4 06:30 – 08:28
MADRE (ALMA)	identificar	Alma identifica el cuerpo de Lucero en la morgue.	Cap. 9, E5 08:29 – 10:04
SOCIEDAD – SECTOR NO GUBERNAMENTAL (COMISIÓN DE DERECHOS HUMANOS)	voz referida	Inserto documental	Cap. 9, E6 10:12 – 10:13

PERIODISTA (ERIKA) SOCIEDAD - SECTOR NO- GUBERNAMENTAL (KATIE)	evaluar, analizar	Katie y Erika evalúan la muerte de Lucero. Tienen la hipótesis de que fue una banda de narcos.	Cap. 9, E7 10:14 – 15:08
VÍCTIMA (MIREYA)	platicar	Mireya platica con una amiga sobre sus sueños en la vida mientras se dirigen a la parada del camión.	Cap. 9, E8 15:09 – 16:04
MADRE (ALMA) PERIODISTA (ERIKA)	ver noticias	Alma y Erika ven las noticias. No se reportan las muertas.	Cap. 9, E9 16:05 – 17:58
VÍCTIMA (MIREYA)	tomar camión	Mireya y su amiga se suben al camión para ir a casa. Siguen platicando.	Cap. 9, E10 17:59 – 19:15
SOCIEDAD - FISCAL (MARÍA LÓPEZ URBINA)	voz referida	Inserto documental	Cap.9, E11 19:16 – 19:17
VÍCTIMA (MIREYA)	despedirse	Mireya se despide de su amiga que se baja del camión en su parada.	Cap. 9, E12 19:18 – 19:49
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	tener miedo	David y Erika están en la cama. Erika expresa su miedo.	Cap. 9, E13 19:50 – 20:42
VÍCTIMA (MIREYA) ASESINO (BANDA COPY-CAT)	secuestrar	El bus de Mireya es secuestrado por una banda <i>copy-cat</i> . Ellos bajan a todos menos a Mireya.	Cap. 9, E14 20:34 – 22:30
			Créditos finales capítulo 9 22.31

		Capítulo 10 – Mireya	
			
		<i>Trailer</i> 23:03 – 23:52	
VÍCTIMA (MIREYA) ASESINO (BANDA COPY-CAT)	secuestrar	El bus de Mireya es secuestrado por una banda <i>copy-cat</i> . Ellos bajan a todos menos a Mireya. La llevan a un terreno baldío al lado de un basurero.	Repetición del último episodio del capítulo anterior. Cap. 10, E1 23:53 – 23:59
	VÍCTIMA (MIREYA) ASESINO (BANDA COPY-CAT)	violar, quemar (a Mireya)	La banda viola a Mireya y luego la tiran en el basurero. La queman viva.
SOCIEDAD - SECTOR NO-GUBERNAMENTAL (AMNISTÍA INTERNACIONAL)	voz referida	Inserto documental	Cap. 10, E3 27:23 – 27:26
	 <small>Fuente: Amnistía Internacional.</small>		
PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	regresar	Erika y David le dicen a Alma que se regresarán al D.F.	Cap. 10, E4 27:40 – 29:23

SOCIEDAD - SECTOR NO- GUBERNAMENTAL (KATIE) ESPOSA (FANY) MADRE (ALMA)	convencer	Katie trata de convencer a Fany, con la ayuda de Alma, de que les tiene que ayudar en la asociación.	Cap. 10, E5 29:24 – 36:18
VÍCTIMA (MIREYA)	encontrar	Encuentran el cadáver de Mireya. En <i>off</i> escuchamos su voz y sus sueños.	Cap. 10, E6 36:22 – 36:42
SOCIEDAD (TODOS)	discutir	Todos se encuentran en la asociación y discuten la situación social en Ciudad Juárez y en México.	Cap. 10, E7 36:43 – 39:23
SOCIEDAD - SECTOR NO- GUBERNAMENTAL (AMNISTÍA INTERNACIONAL)	voz referida	Inserto documental	Cap. 10, E8 39:24 – 39:35
ASESINOS (TODOS) PERIODISTA (ERIKA) PERIODISTA (DAVID)	beber, fumar, investigar	Todos los asesinos están en un bar “picadero”. Nada más vemos partes de su cuerpo. Erika y David también están ahí para investigar.	Cap. 10, E9 39:36 – 41:16

<p>PERIODISTA (DAVID) ASESINO (JUDICIALES)</p>	<p>tomar fotos, asesinar</p>	<p>David toma fotos de cruces en el desierto. Un auto se acerca y lo matan con un tiro en la frente.</p>	<p>Cap. 10, E10 41:17 – 42:19</p>
<p>PERIODISTA (ERIKA)</p> 	<p>encontrar</p>	<p>Tocan a la puerta. Erika abre y encuentra el cuerpo de David en la entrada.</p>	<p>Cap. 10, E11 42:20 – 43:21</p>
<p>PERIODISTA (ERIKA)</p>	<p>sufrir</p>	<p>Erika está sola en el desierto y llora por la muerte de David.</p>	<p>Cap. 10, E12 43:22 – 44:05</p>
<p>SOCIEDAD (TODOS)</p> 	<p>manifestarse</p>	<p>Todos se manifiestan en las calles de Ciudad Juárez gritando “ni una más”.</p>	<p>Cap. 10, E13 44:06 – 45:22</p>
<p>FIN</p>			

3. LISTADO DE LOS INSERTOS DOCUMENTALES

	Capítulo <i>timecode</i>	Transcripción	Fuente
1	Cap.1, 04:48	<p><i>(Dicho por la actriz que interpreta Flor)</i> La mayoría de las mujeres asesinadas tienen entre los 12 y 25 años. Casi todas migrantes, de escasos recursos económicos y trabajadoras en la industria maquiladora.</p>	<p>Rohry Benítez et als. (1999) <i>El silencio que la voz de todas quiebra</i>, México: Ediciones del Azar</p>
2	Cap. 1, 10:41	<p><i>(Blanca ve las noticias)</i> <i>(voz OFF)</i> Hoy a las 10 de la mañana fue encontrado por las autoridades el cuerpo de una mujer descubierto en el camellón del libramiento a unos kilómetros de su cruce con Avenida de las Torres. <i>(imagen de mujer muerta en la tele, voz OFF de reportero, música disonante incidental)</i> La historia de las mujeres asesinadas en Lote Bravo y Lomas de Poleo no ha concluido. Las autoridades oficiales de la administración anterior resolvieron, de acuerdo a la opinión de los familiares, ningún crimen. <i>(imagen de madre de víctima, voz ON)</i> Les diría que, por favor, que tengan un poco de humanidad. Que lo que ha pasado, que lo que está pasando, es algo muy serio.</p>	<p>Noticiero TV Azteca</p>
3	Cap.1, 14:24	<p><i>(Dicho por la actriz que interpreta Lucero)</i> La misoginia y el sexismo prevalecen en la investigación de los asesinatos y han convertido el estado de Chihuahua en el lugar más propicio para asesinar mujeres.</p>	<p>Elena Poniatowska</p>
4	Cap. 2, 32:01	<p><i>(Dicho por la actriz que interpreta Erika)</i> Amnistía Internacional reporta 370 casos de mujeres desaparecidas y de mujeres asesinadas. El instituto chihuahuense de la mujer tiene reportados 321 casos de mujeres asesinadas.</p>	<p>Amnistía internacional</p>

5	Cap. 3, 40:31	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Mireya)</i> Ninguna línea de investigación debe de ser descartada. Y debe de reforzarse la indagación en los casos de asesinatos seriales.	Guadalupe Morfín, comisionada
6	Cap. 3, 1:01:27	<i>(Dicho por el actor que interpreta Lucio)</i> No tienen orden cronológico ni sistema alguno. Tampoco cuentan con las declaraciones de los testigos y no existe un registro de datos forenses para la identificación de las víctimas.	María López Urbina, fiscal especial
7	Cap. 3, 1:01:41	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Patty, la madre de Flor)</i> El feminicidio en la ciudad fronteriza con Estados Unidos es una clara muestra de la impunidad prevaleciente en todo el país.	Guadalupe Morfín, comisionada
8	Cap. 4, 1:16:44	<i>(Fotos de víctimas reales)</i> Katie: Ya hay varias de entre 8 y 13 años y todas terminan igual, violadas y abandonadas en un paraje solitario. <i>(Una trabajadora lee expedientes y otra los transcribe)</i> 1996. No identificada, 9 a 12 años, violada y estrangulada. <i>(imágenes de noticieros, rescatan cuerpos, sigue voz OFF, muchas imágenes de víctimas)</i> Marzo 13, no identificado, joven violada y estrangulada Marzo 18, no identificado. Joven violada y estrangulada. Marzo 23, 1996, no identificado. Marzo 29, violada y estrangulada. Marzo 29, joven violada. <i>(Imágenes de diarios y fotos que revisa Erika, voz OFF de noticieros, música suave incidental que se vuelve disonante)</i> Mujer en los veinte, probable causa de la muerte, asfixia. Mujer de quince años, violada, estrangulada, seno derecho mutilado.	Asociación Por Nuestras Hijas

9	Cap. 4, 1:25:24	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Fany)</i> Se reportan 180 casos de mujeres desaparecidas por mes de los cuales el 10% se queda sin resolver.	Ernesto García (1999) “Siete jovencitas asesinadas” en: Frontera Norte/Sur 6 México: Universidad de Nuevo México
10	Cap. 4, 1:25:24	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Flor)</i> Un ex funcionario de la procuraduría estatal de justicia fue denunciado como integrante de una red de tráfico de mujeres. La comisionada, Guadalupe Morfín, omitió su nombre para no entorpecer las investigaciones.	María López Urbino, fiscal especial
11	Cap.5, 4:46	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Erika)</i> Desde 1993 hasta la fecha, la Comisión Nacional de Derechos Humanos ha reportado 2000 mujeres desaparecidas.	Comisión Nacional de Derechos Humanos
12	Cap.5, 5:14	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Patty, la madre de Flor)</i> El feminicidio en la ciudad fronteriza con Estados Unidos es una clara muestra de la impunidad prevaleciente en todo el país.	Guadalupe Morfín, comisionada Repetición de Cita 7
13	Cap. 6, 32:13	<i>(Dicho por el actor que interpreta Toño, el padre de Flor)</i> La policía brinda protección a bandas criminales. En los asesinatos a mujeres están implicados agresores sexuales de la Ciudad del Paso, Texas.	Guadalupe Morfín, comisionada
14	Cap. 6, 39:41	<i>(Gritos: “ni una más”. Sollozos OFF de la madre de Esperanza: “mi niña”)</i> Imágenes de una demostración con ocasión del día internacional de la mujer. (Voz OFF/ON Erika: “¿Por qué tiene que pasar esto?”)	TV Azteca
15	Cap. 7, 46:38	<i>(Morgue: Rosa María muerta. Música disonante incidental, forense recita:)</i> Mujer entre los 17 y los veinte, probable causa de la muerte asfixia, más de 50 heridas por arma punzocortante, seno derecho cercenado, pezón izquierdo arrancado	Datos de un expediente forense oficial

		a mordidas. Estallamiento de vísceras por múltiples contusiones. Se encontraron restos fecales en la boca y estómago, así como desgarre abdominal-vaginal por objeto metálico.	
16	Cap. 7, 49:50	<p><i>(Katie y Erika)</i> Así llevamos 10 interminables años. <i>(Erika: Rosa María tenía únicamente 18 años)</i> Su único delito fue ser mujer. Eso es solo un caso, Erika. No sabes que atrocidades me ha tocado ver. <i>(Erika: ¿por qué lo hacen?)</i> Por dinero. Llegan a pagar hasta 80.000 Dólares por un video donde torturan y violan una mujer. Estas películas existen. Se llaman películas <i>snuff</i>. Es cine de pornografía y violencia extrema. Son películas únicas, no hay copias. Están respaldados por mafias internacionales muy bien conectadas. Es solamente una línea de investigación.... Asesinos en serie, mafias, tráfico de órganos o sectas satánicas. <i>(Erika: ¿todo eso en Ciudad Juárez?)</i> Tal vez no todo. Pero aquí toda la sociedad coopera. Hay un ambiente de apatía, corrupción... Todo se resume en impunidad.</p>	Datos de los expedientes oficiales
17	Cap. 7, 1:00:18	<p><i>(Dicho por la actriz que interpreta Erika)</i> Desde 1993 hasta la fecha, la Comisión Nacional de Derechos Humanos ha reportado 2000 mujeres desaparecidas.</p>	Comisión de Derechos humanos Repetición de cita 11
18	Cap. 8, 12:39	<p><i>(Dicho por la actriz que interpreta Blanca)</i> En lo que va del año 2004 han aparecido siete mujeres más, asesinadas.</p>	José Luis Soberanes, Comisión de Derechos humanos

19	Cap.8, 17:10	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Flor)</i> Un ex funcionario de la procuraduría estatal de justicia fue denunciado como integrante de una red de tráfico de mujeres. La comisionada, Guadalupe Morfín, omitió su nombre para no entorpecer las investigaciones.	María López Urbino, fiscal especial Repetición de cita 10
20	Cap. 9,10:12	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Juana)</i> Desde 1993 hasta la fecha, la Comisión Nacional de Derechos Humanos ha reportado 2000 mujeres desaparecidas.	Comisión Nacional de Derechos Humanos Repetición de cita 11
21	Cap. 9, 19:16	<i>(Alma y Erika ven la tele, voz OFF)</i> Los vecinos en Ciudad Juárez nos sentimos muy orgullosos de los 300 árboles que se han sembrado a lo largo de la calle Mariscal. Todo gracias a la invaluable colaboración de la sociedad. <i>(Erika apaga tele bruscamente)</i> “No sé como se atreven...”.	Otro medio de comunicación
22	Cap. 10, 27:23	<i>(Dicho por el actor que interpreta Lucio)</i> No tienen orden cronológico ni sistema alguno. Tampoco cuentan con las declaraciones de los testigos y no existe un registro de datos forenses para la identificación de las víctimas.	María López Urbino, fiscal especial Repetición de cita 3
23	Cap. 10, 27:23	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Yolanda)</i> Amnistía Internacional reporta 370 casos de mujeres desaparecidas y de mujeres asesinadas. El instituto chihuahuense de la mujer tiene reportados 321 casos de mujeres asesinadas.	Amnistía Internacional Repetición de cita 4
24	Cap. 10, 39:24	<i>(Dicho por la actriz que interpreta Patty, la madre de Flor)</i> El feminicidio en la ciudad fronteriza con Estados Unidos es una clara muestra de la impunidad prevaleciente en todo el país.	Guadalupe Morfín, comisionada Repetición de cita 7