



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**“LA FANTASÍA Y EL ESCAPE DE REALIDAD EN LA
TELENOVELA MEXICANA”**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

PRESENTA:

VÍCTOR ALEJANDRO ARCE SANDOVAL

ASESOR DE LA TESIS:

MAURICIO PORRAS GÓMEZ

MÉXICO, D.F., CIUDAD UNIVERSITARIA, 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DEDICATORIA

Al término de una empresa tan larga como la presente, resulta indispensable agradecer a las personas que más me han acompañado en la vida y a quienes prácticamente les debo este trabajo.

En primer lugar, a mis padres, Evangelina Sandoval Ramírez y César Alejandro Arce Salinas, a quienes agradezco no sólo lo que hicieron por mí de manera directa, financiando y prácticamente siendo partícipes de mi desarrollo académico, sino por la influencia y verdadero ejemplo de vida que me han significado.

A mi hermano, quien a pesar de contar con una edad tan distante a la mía, me motivó para seguir siendo un ejemplo para él y demostrarle que todo con arduo trabajo y dedicación es posible.

A mis amigos, quienes me han acompañado paso a paso en mi desarrollo y que con una plática o un regaño, han generado que todo siga saliendo como estaba planeado.

A mis dos “hermanas postizas” Yosahandi Sara Pérez Islas y Jessica Arias Torres, quienes a lo largo de la carrera se convirtieron en personas imprescindibles para superar todo tipo de dificultades y me ayudaron a concluir esta última misión.

A mi profesor y amigo Efraín Pérez Espino, quien con sus clases me enseñó otra manera de ver la vida y sobretodo, cooperó enormemente para idear y concretar este trabajo de tesis.

A mi asesor, Mauricio Porras Gómez, porque sin su participación y enorme ayuda este trabajo nunca podría haber salido adelante.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1.- LA TELENVELA; EL GÉNERO DEL IMAGINARIO COLECTIVO.....	6
1.1 Su origen: El melodrama.....	12
1.2 Melodrama para mayores audiencias: El Folletín	23
1.3 La cinematografía.....	30
1.4 El eslabón faltante: la radionovela.....	42
1.5 La telenovela en México.....	51
1.5.1 La evolución y consolidación de la telenovela.....	52
1.5.2 Realidad actual.....	69
2. EL ESTUDIO DE LA COMUNICACIÓN; ESCUELAS, ENFOQUES Y CORRIENTES.....	80
2.1 Escuela Sociologista.....	81
2.2 Escuela Interdisciplinaria.....	89
2.3 Escuela Psicologista.....	94
2.4 Psicoanálisis y Comunicación.....	97
3. EL ORIGEN DEL ÉXITO: LA CONCEPCIÓN FANTÁSTICA.....	106
3.1 Nociones sobre un “Psicoanálisis de la Comunicación”.....	113
3.1.1 La fantasía según el Psicoanálisis.....	114

3.1.2 Identificación: aprendizaje, proyección e introyección.....	118
3.1.3 La interpretación de los sueños.....	126
3.2 El aporte del Estructuralismo.....	133
3.2.1 Jaques Lacan: El estructuralismo y el Psicoanálisis.....	137
3.2.2 El estudio de Christian Metz.....	144
4. LA TELENVELA Y LA FANTASÍA.....	149
4.1 El análisis de la televisión.....	150
4.2 El Psicoanálisis para la televisión.....	164
4.3 Estudios de telenovela. En búsqueda de la fantasía.....	171
4.3.1 La importancia de la colectividad en la telenovela.....	178
4.3.2 Anticipación de la historia.....	185
4.3.3 La realidad retratada en la telenovela.....	188
4.4 Metodología en el estudio de la telenovela.....	190
4.5 El gusto de la audiencia; más fantasía, más <i>rating</i>	194
4.6 Esbozo final de fundamentos conceptuales y metodológicos para el análisis.....	196
5. Estudio de la Telenovela.....	199
5.1 Telenovela de Televisa: “Triunfo del Amor”.....	200
CONCLUSIONES.....	240
BIBLIOGRAFÍA.....	244

INTRODUCCIÓN

La investigación desarrollada a continuación parte de una premisa fundamental: ningún producto comunicativo en nuestro país tiene tanto impacto e influencia en la vida de su población como la telenovela.

Además de ser uno de los productos comunicativos que más se han repetido en la historia de la televisión mexicana, posee la ventaja de haber llegado a convertirse en una parte primordial del entender cotidiano de la población.

Todo producto comunicativo aspira a esta característica, pues de lograrlo, su éxito queda garantizado; pasa a formar parte del entender colectivo, volviéndose, incluso, una costumbre que va pasando de generación a generación.

Empresas dedicadas al análisis del *rating* de programas televisivos como Ibope¹ han corroborado este hecho; año con año las telenovelas resultan ser los productos con mayor difusión, siendo ahora sólo alcanzados por los *reality show*, que, de hecho, los podemos entender como una extensión o variación de la telenovela.

Si bien, estos programas “de realidad” parecieran ser novedosos, tienen en su construcción casi la mayoría de los elementos que conforman al melodrama.

¹ <https://www.ibopeagb.com.mx/biblioteca/topten.php>

Tan sólo recordemos un programa como Big Brother, transmitido en el Canal 2 de Televisa en 2002; tenemos en él una construcción dramática con el mismo tipo de conflictos entre el bien y el mal, y que nos llevará a una consecución natural: el final feliz.

Así que la pregunta que queda y que en gran parte encamina esta investigación es: ¿Por qué un programa televisivo con una construcción dramática tan simple y repetitiva como la telenovela puede tener esta facultad de prevalecer tanto tiempo en el gusto de los televidentes?

Si bien, este cuestionamiento puede ser respondido retomando muchas áreas de estudio dentro del entramado teórico denominado ciencias de la comunicación, a lo que llegamos y definimos en la presente tesis es que uno en particular nos podrá brindar respuestas nuevas sobre las cuales vale la pena indagar: el psicoanálisis.

Esta rama de la psicología encargada específicamente de estudiar lo que sucede en la mente del espectador (el inconsciente) nos puede ayudar a comprender nuevos aspectos y entendimientos sobre lo que lo motiva a elegir la telenovela como programa predilecto.

De manera específica, es preciso mencionar que dentro del cuerpo teórico que conforma al Psicoanálisis existe un concepto que puede ser focalizado y el cual nos puede aportar elementos de análisis sobre nuestro objeto de estudio: la concepción fantástica.

La importancia de este concepto se dilucida en el presente trabajo si partimos de la relevancia que tiene el escape de realidad: en cuanto al espectador, resulta imprescindible para mantenerlo cautivo y en cuanto al producto audiovisual, su existencia resulta necesaria para lograr que tenga éxito.

Es por ello que, como parte del presente estudio, la meta final es encontrar las partes dentro de la telenovela que estén efectivamente destinadas a sumergir al espectador en este mundo que definimos como alterno.

Este hallazgo lo llevaremos a cabo por medio de un análisis que permitirá desglosar las partes que comprenden a una telenovela en particular, en cuanto a narrativa y construcción dramática y relacionarlas con dichos conceptos.

En este caso se ha elegido la telenovela más exitosa de 2011, en cuanto a *rating*², “Triunfo del Amor”, de Televisa.

Así, en la medida que ésta se estudie con base en el Psicoanálisis podremos corroborar cuáles y qué tantos elementos fantásticos formaron parte del melodrama.

A continuación se exponen cuáles son las partes que conforman el presente estudio, el cual estará dividido en cinco capítulos.

² https://www.ibopegb.com.mx/biblioteca/topten_1.php

En el primer capítulo, partiremos de una revisión histórica-contextual de la telenovela, cómo ha evolucionado y qué características ha modificado con el paso del tiempo, partiendo de la idea que no se puede estudiar verdaderamente un cuerpo de estudio sin antes tener en cuenta su origen.

En el segundo capítulo, se desglosan las distintas ramas que componen a las ciencias de la comunicación, con el objetivo de dar a conocer qué cuerpos de estudio van a ser utilizados de manera preponderante en este trabajo, destacando la importancia y los elementos teóricos que nos aporta el psicoanálisis.

En el tercer capítulo, entramos directo a la que pretendemos sea nuestra aportación, la creación de un entramado teórico basado en el psicoanálisis que nos brinde de los elementos necesarios para analizar nuestro objeto de estudio.

Para ello, los desglosaremos, enfocándonos en la relación que guardan con la concepción fantástica y el escape de realidad.

El cuarto capítulo estará enfocado en entender el concepto de la fantasía, con base en el psicoanálisis, y de qué manera se piensa enfocar para la presente tesis.

En este apartado se realizará, además, un desglose de las distintas investigaciones realizadas hasta la actualidad que hayan conjuntado estas dos teorías, el psicoanálisis y la fantasía, para el estudio de algún producto audiovisual y, particularmente, de la telenovela.

Finalmente, en el quinto capítulo realizaremos el análisis de la telenovela “Triunfo del Amor”, buscando encontrar qué motivó su éxito, particularizando los aspectos psicoanalíticos/ fantasiosos que estuvieron presente en su creación y construcción.

1. LA TELENVELA; EL GÉNERO DEL IMAGINARIO COLECTIVO

En la actualidad, la televisión resulta, lejos de los nuevos medios de comunicación que comienzan a tener enorme presencia en la sociedad como el internet o las redes sociales, merecedor de nuestra atención como estudiosos de la comunicación.

Pero ya no tanto por la característica de inmediatez que siempre la había caracterizado sino porque se ha erigido como uno de los elementos más importantes en el entender social y cultural de nuestra sociedad; más que nunca ha pasado a formar parte de la cotidianeidad de aquello que llamamos inconsciente colectivo.³

Si bien el Internet, con *Facebook* o *Twitter* ha llegado a construir las redes comunicativas más importantes de los últimos tiempos (que merecen ciertamente un análisis en otro espacio), aún no han logrado superar la característica cultural que históricamente ha corrido a cargo en la televisión.

La televisión en México, por ejemplo, siendo heredera del cine de la “Época de Oro”, siempre tuvo la capacidad de transmitir elementos propios del mexicano y que quedaron asentados después en las primeras telenovelas.

³ Freud define al inconsciente colectivo como la parte inconsciente perteneciente a un grupo o grupos de personas. Tomado de Stephen A. Mitchell y Margaret J. Black. *Más allá de Freud. Una historia del pensamiento psicoanalítico moderno*, Barcelona, Editorial Herder, 2004, p. 36

Para entender esta premisa, es preciso partir del hecho de que la televisión y en general los medios de comunicación, cuentan con formas alternas de utilización, tal como se expone a continuación retomando el libro de H.S. Kagelmann y G. Weninger, *Psicología de los Medios de Comunicación*⁴:

-Como medio de escape: Las películas y los programas de televisión permiten escapar de los temores y las obsesiones de la vida diaria a un **mundo ficticio de fantasías colectivas**; tiene importancia para mantener la estabilidad de los sistemas sociales.

-Como formadores de actitudes y prejuicios: Los medios de comunicación refuerzan las actitudes y los prejuicios débiles, sobre todo cuando sus contenidos están arraigados en el sistema de normas sociales y cuando los receptores no disponen de otras fuentes de información; pueden transformar contenidos al hacer atractivos nuevos puntos de vista.

-Como apoyo cognitivo o de conocimiento; Capacidad de sumirse en la imaginación como un mecanismo de adaptación que permite controlar y apelar la expresión directa de los impulsos.

Los individuos con capacidades cognitivas limitadas y por ende, con una imaginación poco desarrollada, necesitan contar con fuentes externas (como la

⁴ H.S Kagelmann; G. Weninger, *Psicología de los Medios de Comunicación*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p. 12-14

televisión) que les proporcionen un material que estimule la imaginación.

Estas formas de utilización constituyen una parte nodal en la construcción de la presente tesis: los medios de comunicación logran atraer en gran medida debido a estas formas alternas que el espectador utiliza y apropia en su vida cotidiana.

Si lo analizamos, esta forma de utilización tales como la de “medio de escape” o como “formadora de actitudes y prejuicios” pone a la luz la importancia de un aspecto que generalmente se deja desatendido sobre el espectador de medios de comunicación: el nivel psíquico.

Mucho de lo que el individuo fantasea y sueña es aportado hoy en día por los medios de comunicación.

De hecho, Kagelmann y Weninger⁵ aseguran que la televisión se ha llegado a constituir en una herramienta primordial para el bienestar psíquico de los individuos. De ahí la importancia que se destaca sobre su utilización como escape de la realidad.

En el individuo, desde sus orígenes, el escape de su mundo objetivo siempre ha sido fundamental; cuando tuvo capacidad de raciocinio, tuvo también capacidad de imaginación. Y, hoy en día, la sociedad recurre a este escape mediante los medios de comunicación y, particularmente, con la televisión.

⁵ *Ibid.*, p. 12

Ahora bien, lo que se debe plantear es lo siguiente: ¿Por qué la televisión se ha constituido como el medio más adecuado y más utilizado para llevar a cabo este proceso?

Para responderlo, vale la pena enfocar el presente análisis en un concepto anteriormente mencionado, cuando referimos sobre la utilización de los medios como forma de escape: la **fantasía**.

Ésta siempre le ha servido al ser humano para sumergirlo en un mundo irreal, el cual igualmente se vuelve para él necesario.

Kagelmann y Wenninger mencionan que “La utilización de los medios de comunicación como escape es una utilización de compensación como consecuencia de la relativa privación”⁶.

Así, las películas y los programas de televisión permiten escapar de los temores y las obsesiones de la vida diaria a un mundo ficticio que resulta importante “para mantener la estabilidad de los sistemas sociales...”⁷.

Sólo basta poner atención en la historia y los personajes que se reproducen en los programas televisivos para darnos cuenta que esto es lo que buscan afanosamente.

⁶ *Idem*

⁷ *Idem*

Si bien, esto se da en la mayoría de los programas, lo que aquí se desea resaltar es que en uno se da de manera recurrente y por encima de los demás: la telenovela.

Lo que un día comenzó como melodrama, se ha transformado en un género televisivo capaz de captar la atención de millones de espectadores en el mundo entero.

Específicamente en México, el género melodramático ya había tenido un enorme auge y desarrollo con el cine.

La música, los diálogos e inclusive los estereotipos reflejados en estas películas se podían ver plasmados en la convivencia diaria del mexicano.

Algo muy parecido a lo que sucede con la telenovela, su producto evolutivo más actual; han resultado ser los productos audiovisuales más vistos y más exitosos en sus respectivos canales de difusión.

Remontándonos a lo que habíamos desarrollado en un principio para esta tesis, parece ser que la principal razón del éxito de estos productos audiovisuales es su capacidad de llevar al público a aquel mundo fantástico anteriormente descrito.

“...Se tratan de formas compensadoras que proporcionan para los sueños, las fantasías y la evasión individual y a las que, a la vista de la creciente adversidad de las circunstancias, nunca se puede renunciar”.⁸

La telenovela, específicamente, es uno de los programas donde más podemos observar que el espectador vive un “desdoblamiento proyectivo”, es decir, “...se siente solidario y se identifica con el personaje positivo (...) y libera sus frustraciones y sus ansias destructivas a través del personaje malvado”⁹.

A partir de estas observaciones, que se irán desarrollando conforme avance este trabajo, se ha llegado a la conclusión de la importancia que conlleva la fantasía en la relación telenovela-espectador. Lo cual podemos concretar en el objetivo principal de este trabajo:

Realizar un estudio sobre la manera en que la fantasía (como forma de escape de realidad) ayuda a la proliferación de la telenovela como programa predilecto de la población mexicana.

Pero antes de desarrollar la parte teórica que nos permita fundamentar las nociones aquí referidas, es preciso hablar de los antecedentes histórico-contextuales que nos brinden una referencia precisa de cómo evolucionó este programa, tanto en el mundo como posteriormente, en México.

⁸ *Ibid.*, p. 68

⁹ *Ibid.*, p. 32

1.1 Su origen: El Melodrama

La telenovela en cuanto a estructura y forma de ser producida, la podemos relacionar inmediatamente con un género cuyo origen data de la Grecia Antigua: **el melodrama**. Este concepto etimológicamente hablando, surge del griego **μέλος** (**melos**) = canto o música y **δράμα** (**drama**) = acción dramática.

Es importante definir el sentido de *drama*, el cual Aristóteles, en su libro *Poética* identificaba como acción.

“Para Aristóteles la organización de las acciones es fundamental, ya que es a través de ella donde se evidencian los caracteres e ideas de la fábula... (entendiéndola en el sentido aristotélico: la historia que se cuenta)”¹⁰ .

El *drama* de Aristóteles es además, el que define el carácter de los personajes, es por eso que en cuanto al melodrama existe una “...enorme cantidad y variedad de acciones (...) y sus personajes arquetípicos son productos de ellos”¹¹ .

En cuanto a la estructura del melodrama, las bases de la tragedia aristotélica, como son la pasión-deber, bien-mal, amor-poder, etc., pasan a este género dramático en un esquema binario y son presentados en historias que inducen a sentimientos de piedad o tristeza.

¹⁰ Silvia Oroz, *Melodrama. El cine de lágrimas de América Latina*, México, UNAM/Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1996, p. 36

¹¹ *Idem*

Es aquí donde surge una característica muy importante en cuanto al entendimiento de drama según Aristóteles y de gran importancia en el orden de este trabajo; el concepto de *catarsis*; "...el instante de perplejidad en el espectador que posibilita la proyección-identificación"¹².

Tal como señala la investigadora social experta en temas de comunicación, Herta Herzog, retomada por Silvia Oroz en *El cine de lágrimas de América Latina*: en el momento que los espectadores identifican sus problemas con los héroes y heroínas de los melodramas, "...otorgan grandeza a sus propias aflicciones cotidianas y afirman su superioridad sobre otras personas que no han vivido tan profundas experiencias emotivas"¹³.

Es decir, gracias al carácter tan estereotipado de los personajes de los melodramas, para el espectador es mucho más fácil la identificación¹⁴, algo que Román Gubern define como "sublimación mítica"¹⁵.

De hecho, este concepto de identificación será nodal para lo será expuesto más adelante, ya que forma una parte constitutiva de la fantasía, al ayudar al espectador a lograr el escape de la realidad; cualquier evocación fantástica será

¹² Silvia Oroz, *op. cit.*, Pág 36-37

¹³ *Ibid.*, p. 37

¹⁴ Nos ocuparemos de explicar este concepto en todas sus acepciones en el capítulo 3 del presente trabajo.

¹⁵ *Idem*, Los personajes arquetípicos posibilitan la eficaz identificación del espectador.

más grata mientras más nos podamos sentir parte de ella y estemos aludidos por la historia, los personajes y las situaciones¹⁶.

El Melodrama a través de los siglos tuvo una buena relación con el público. Lo cual podemos ver plasmado más claramente en el siglo XVI en Italia, donde pretendían “...retomar el ‘hablar cantado’ de la tragedia griega, en contraposición a la polifonía y al contrapunto, que hacían ininteligible los textos (excepto para un pequeño sector culto)”¹⁷.

En el último tercio del siglo XVIII, el género empieza a tomar más fuerza, “...en forma de piezas teatrales compuestas de canto y recitado”¹⁸.

A este nuevo tipo de melodrama pertenecen entre otras obras *La Nueva Eloisa* de 1761 y el *Pygmalión*, representado en 1775, las dos escritas por Jacob Rousseau¹⁹.

Otra influencia fue **la novela sentimental inglesa**. Originada en este mismo siglo XVIII, “...prevaleció el refinamiento y el elevado sentido sentimental en los trabajos realizados. En dicho contexto se dieron los escritos de Samuel Richardson y su

¹⁶ Este planteamiento será desglosado con mayor detalle en los capítulos venideros.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21

¹⁸ *Ibid.*, p. 22

¹⁹ *Idem*

obra *Pamela* de 1740, considerados por algunos como la primera novela inglesa, e igualmente *Sentimental Journey* de Laurence Sterne²⁰.

En estos libros podemos ver reflejadas características que después serían típicas del melodrama moderno incluso plasmado en la telenovela; "...se describe una apasionante atracción entre el hombre y la mujer más allá de la atracción meramente física. Asimismo, (...) presenta la lucha de la mujer en un mundo lleno de convencionalismos"²¹.

Si algo podemos dilucidar a partir del planteamiento argumentativo de estas obras es la búsqueda de un género como tal, único e independiente, lo cual apenas podemos ver plasmado en características que lo empiezan a hacer equiparable con el que conocemos hoy en día.

La evolución del género fue obligatoria, sobre todo por la revolución social y cultural que se daba en Europa, los espectadores comenzaban a constituirse en un auditorio con intereses propios. El público de los espectáculos eran soldados, trabajadores y empleados; éste sería pariente directo del primer espectador cinematográfico²².

²⁰ Francisco Javier Torres Aguilera, *Telenovelas, televisión y comunicación*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 17

²¹ *Idem*

²² Siliva Oroz, *op. cit.*, p. 22

La forma más importante que siguió para su evolución fue tomar aspectos y características que otros géneros le aportaban. Así, además de la novela inglesa, podemos hablar concretamente, retomando a la experta en cinematografía de América Latina, Silvia Oroz²³, de los siguientes antecedentes del melodrama y que fueron impregnados al género²⁴:

1) La **comedia larmoyante**, caracterizada en "...una sensiblería conservadora y con 'preocupantes' moralizantes"²⁵. Se basa principalmente en una fuerte pasión irracional, característica del Romanticismo.

2) La **novela negra** (conocida como novela gótica). El género nació en Inglaterra y fue un sucesor de la novela sentimental, bastante parecido en cuanto a argumento y personajes: "incorpora el gusto por lo maravilloso, efectista e insólito. También incorporó al héroe romántico, solitario y con un destino superior"²⁶.

3) La **pantomima**, género nacido en Roma y que floreció en Francia en los días de la Revolución, tuvo una notoria popularización en espectáculos de feria. Es ahí donde se le agrega a la pantomima original textos explicativos para aclarar las historias.

²³ *Idem*

²⁴ *Idem*

²⁵ *Ibid.*, p. 23

²⁶ *Ibid.*, p. 24

Uno de los aspectos que adoptó el melodrama de la pantomima fue su capacidad de simplificar a los personajes "...el uso de la temática obsesiva de la persecución y el reconocimiento o *anagnorisis*²⁷ (explotado también en la mayoría de los otros géneros) le dieron al melodrama los elementos principales de su armazón"²⁸.

Así, llegado el período pre y post Revolución Francesa (1789) el melodrama se convierte en uno de los géneros más aceptados, a la par del llamado *Vaudeville*, comedia con canciones intercaladas.

Según Arnold Hauser²⁹, este género dramático junto con el melodrama constituyen los dos géneros más importantes del periodo y particularmente con la llegada del cine, se transformarán en "las películas para reír y las películas para llorar"³⁰.

El melodrama se comienza a consolidar como el género hecho para llegar directamente a los sentidos, su misma estructura estaba dirigida a afectar al público de manera emotiva y poco a poco esto se va consolidando.

Jean-Marie Thomasseau³¹ asegura que, a partir de esta etapa, podemos hablar de una concisa evolución del género, la cual se da en tres fases:

²⁷ Este recurso narrativo consiste en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, sus seres queridos o su entorno. La revelación altera la conducta del personaje y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea.

²⁸ Jean-Marie Thomasseau, *op. Cit.*, p. 19

²⁹ *Ibid.*, p. 23

³⁰ *Idem*

³¹ *Ibid.*, p. 26

Melodrama clásico (1800-1823)³². En esta etapa, el género logra algo que será característico en todas sus futuras expresiones, la consagración con el público. Algo logrado principalmente con el autor, Gilbert de Pixierécourt, un reconocido director francés de teatro.

“Su vasta producción fue representada más de 30 mil veces, lo que demuestra la aceptación del público así como el grado alcanzado por la democratización del teatro. (...) remarcará el amor, el miedo, la pasión, el odio, etc”³³.

Pixierécourt confesaba que él escribía para la gente que no sabía leer³⁴. Quería llegar al público nuevo, al que le deseaba inculcar principios de sana moral y de buena política, “...había que elaborar una estética que fuera estricta y prestigiosa a la vez”³⁵.

El sexo femenino, posteriormente retratado en el cine y en las telenovelas, empieza a convertirse en esta época en una “encarnación de las virtudes domésticas”.³⁶

“Buenas, bellas, sensibles, con una inagotable capacidad de sufrir y llorar, padecen una doble sumisión, filial y marital, así como las consecuencias de actos irreparables: maldiciones paternas, violaciones, casamientos secretos...”³⁷.

³² *Ibid.*, p. 27

³³ Francisco Javier Torres Aguilera, *op. cit.*, p. 25

³⁴ *Ibid.*, p. 28

³⁵ *Idem*

³⁶ *Idem*

³⁷ *Ibid.*, p. 46

La obra de Pixerecourt se basaba en un principio "...el sentimiento purifica al hombre (...) éste se siente mejorado después de asistir a un melodrama"³⁸. Es decir, la importancia del melodrama y el escape de la realidad, para mantener "saludable" al espectador.

Melodrama Romántico (1823-1848)³⁹ Tras la caída del Primer Imperio en Francia, encabezado por Napoleón Bonaparte, cambia la mentalidad colectiva, dando así la evolución del melodrama clásico al llamado melodrama romántico. "La homogeneidad del público de los melodramas se fragmenta ante las exigencias de otras formas de sensibilidad"⁴⁰.

Surge entonces el que es descrito por Jean-Marie Thomasseau⁴¹ como "...el tipo literario y social más poderoso del siglo XIX: Robert Macaire"⁴².

Este personaje, creado por el escritor F. Lemaître y consolidado en su obra *Robert Macaire* de 1834, tuvo el mérito de cambiar los paradigmas hasta entonces impuestos por el melodrama clásico; ahora los villanos, normalmente rechazados del círculo de los bienaventurados, podían llegar a ser consagrados como héroes.

"El espectáculo de los vicios se hizo más complaciente, la fatalidad se olvida de convertirse en Providencia y mata cada vez más a los protagonistas. Los villanos

³⁸ *Ibid.*, p. 47

³⁹ *Ibid.*, p. 69

⁴⁰ *Idem*

⁴¹ *Idem*

⁴² *Ibid.*, p. 69

sobreviven a pesar de sus fechorías, y la pasión amorosa comienza a ocupar el centro de la escena”⁴³.

Es decir, esta obra literaria permite la llegada un nuevo tipo de personaje: el anti-héroe.

Poco a poco el término melodrama fue desapareciendo en esta época (1825) para ser usado sólo por los críticos. “...el melodrama había cambiado. La expresión de la sensibilidad se hizo más viva y se coloreó de rebeldía social cuando la inteligencia, incluso el genio, del protagonista, chocaba con la mediocridad de las gentes acomodadas y de los poderes políticos y financieros”⁴⁴.

En conclusión, en esta fase, el melodrama impone nuevos tipos de personajes, los cuales ven enriquecido y diversificado su comportamiento bajo la influencia de nuevos tipos sociales que fueron puestos de moda en las novelas y los folletines: notarios, banqueros, abogados defensores de los oprimidos, médicos de los pobres, artistas desconocidos, obreros y obreras⁴⁵.

Melodrama Diversificado (1848-1914) Con la llegada del Segundo Imperio francés al mando de Napoleón III, se modifica nuevamente “...el espíritu y las

⁴³ *Ibid.*, p. 70

⁴⁴ *Ibid.*, p. 73

⁴⁵ *Ibid.*, p. 74

técnicas de los melodramas”⁴⁶. Sobretudo por la censura de la nueva administración, la cual quería imponer su ideología amordazando las opiniones que cuestionaban.

Este tipo de melodrama, lo podemos caracterizar por “...el aumento considerable del número de personajes en las obras (...) popularizó los melodramas con efectismos especiales, en los que la anécdota se organizaba en torno a una innovación técnica, espectacular y original”⁴⁷.

Comenzó teniendo éxitos de manera aislada, sin embargo, conforme fue avanzando el tiempo, preservó los estereotipos y se diversificó, “...presentando piezas que, según los casos, acentuaban en particular uno de sus componentes tradicionales”⁴⁸.

Es posible diferenciar cuatro líneas de inspiración melodramática en este fin de siglo: el melodrama militar, patriótico e histórico; el melodrama de costumbres y naturalista; el melodrama de aventuras y de exploraciones; el melodrama policial y judicial”⁴⁹.

El melodrama en esta fase decae poco a poco, pero sobretudo por la llegada de nuevos medios de comunicación que contaban con la característica de estar

⁴⁶ *Idem*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 106

⁴⁸ *Ibid.*, p. 107

⁴⁹ *Ibid.*, p. 108

hechos para llegar a un público más amplio, algo con lo que ni el teatro ni la literatura convencional pudieron competir.

Este fenómeno ya se había dado desde principios del siglo XIX, cuando una nueva forma de distribución comenzó a aparecer, generada en la medida que más gente quería enterarse de las historias y adentrarse en estos mundos fantásticos pero de manera más rápida y continua: el folletín.

1.2 Melodrama para mayores audiencias: El Folletín

El folletín se puede definir como un género dramático de ficción caracterizado por su intenso ritmo de producción, el argumento poco verosímil y la simplicidad psicológica. Uno de sus principales recursos es la temática amorosa.

Su llegada constituyó un punto culminante en la evolución del melodrama. Para Silvia Oroz⁵⁰, el folletín es “...el antecedente más remoto de una de las articulaciones básicas de la industria cinematográfica: el valor del producto según la demanda del mercado”⁵¹.

En el estricto orden de este trabajo nos enfocaremos en la utilización de este medio de difusión específicamente en España, uno de los países que más lo explotó.

⁵⁰ *Idem*

⁵¹ *Idem*

Tomando también en cuenta que México guardaba una estrecha relación con este país ibérico en el momento de su esplendor, alrededor del siglo XIX.

De manera general, podemos indicar que la importancia de la aparición de este nuevo instrumento de difusión radica en que las obras pudieron llegar a una mayor cantidad de personas.

Si la idea se había empezado a preponderar con Pixierécourt y su objetivo de llegar a las clases sociales más bajas que no podían leer, con la llegada del folletín esto se exacerbó; era mucho más barato que el teatro y obviamente, que cualquier obra literaria.

Para Arnold Hauser⁵², el folletín estaba destinado para un público tan heterogéneo y tan recientemente formado como el del melodrama o el *vaudeville*, predominando en él los mismos principios formales y los mismos criterios de gusto que en la escena popular contemporánea⁵³.

La aparición de estos nuevos públicos, en el siglo XIX, generaría un cambio semántico que lo acercaría a su concepción actual; "...el término melodrama pasará a ser atribuido a dramas populares en prosa, de argumento sensacionalista, basados en un enfrentamiento entre el bien y el mal, con final feliz (recompensa

⁵² En Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 25

⁵³ *Ibid.*, p. 25

para la virtud y castigo para el vicio) y personajes estereotipados cercanos al *cliché*⁵⁴.

Esto último, junto a los arquetipos y estereotipos tan marcados en los personajes, fueron generando que el público se sintiera más allegado e identificado con estas nuevas obras.

Otra característica que añade es el factor de periodicidad, fundamental para entender el género tal y como lo comprendemos en la actualidad. "...generará profundos cambios tanto en el comportamiento de los lectores como en la estructura narrativa de las obras publicadas"⁵⁵.

Brigitte Magnien⁵⁶ define que "La novela folletinesca publicada en la prensa en la segunda mitad del siglo XIX es el texto que exclusiva y masivamente se ofrece a la lectura de un público popular recién alfabetizado"⁵⁷.

Magnien define el folletín como un "híbrido", "...fruto de la unión –mercantil- entre el periodismo y la literatura"⁵⁸.

El género aparece por primera vez con el *Feuilleton* en *Le Journal des Débats* en 1800 en Francia. En España, años más tarde, en 1834, "...(como) una variante

⁵⁴ Pablo Pérez Rubio, *El cine melodramático*. Barcelona, Paidós, 2004, p. 33

⁵⁵ Brigitte Magnien, *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, p.18

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7

⁵⁷ *Idem*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 15

más de una práctica periodística ya muy arraigada, limitándose su supuesta modernidad a su localización específica como ‘inquilino del bajo’ de la primera plana”⁵⁹.

Es decir, el tratamiento de un folletín podía ser de notas, artículos, sin embargo, poco a poco la novela así como sus derivaciones fue ganando terreno. El folletín fue tendiendo a reservar un lugar predominante para la literatura, “...y en particular al género novelesco, el cual casi acaba por monopolizarlo”⁶⁰.

El folletín alcanzó tal éxito que la gente ya no compraba el periódico para leer la noticia más importante del día, sino para acceder a la entrega más reciente de la novela en turno.

Ya a principios de los años 1840, la mayoría de los folletines de los diarios madrileños son novelas cuya publicación puede extenderse varios días, meses y hasta años⁶¹.

Es importante aclarar, que con el folletín, el melodrama, como género dramático (clasificado junto a la tragedia, la comedia, la tragicomedia, la pieza, etc.), y la novela, como género literario (diferenciado del cuento, el ensayo o la poesía), se amalgamaron en uno sólo. Así, la novela pasó a ser la denominación genérica a nivel cultural para este tipo de historias.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 17

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18

⁶¹ *Ibid.*, p. 19

En cuanto a géneros, los principales que continuamente eran reproducidos en los periódicos franceses, ingleses y españoles eran dos: el cuento y la novela. En el caso español, la novela predominaba por su cantidad y extensión, "...puede hacerse tanto en diez entregas como en más de veinte o treinta, y prolongarse durante cinco o seis meses..."⁶².

El cuento, alcanzaba según los casos entre ocho y veinte entregas. Mientras que el espacio ocupado por las novelas podía ser el doble⁶³.

Gracias a esto, el folletín llegó a representar, según el balance del periódico español de finales del siglo XIX, *Repertorio de buenas lecturas*, "...el más considerable elemento de distracción de las clases populares"⁶⁴.

Fuera de España, el folletín se constituyó como el más importante medio para la distribución de historias y la herramienta principal para la pérdida de realidad y entretenimiento del público a finales del siglo XIX.

En el folletín era tan marcado el recurso de la utilización de la emoción y el sentimiento, que llevó a muchos autores a definirlo como **novelas sentimentales**.

La moda de la novela sentimental formó parte del movimiento romántico y su forma se mantuvo dentro de lo dignamente aceptable a pesar de los excesos

⁶² *Ibid.*, p. 32

⁶³ *Idem*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 26

emocionales que involucraba. “La novela sentimental se caracterizó por su deliberada atracción por producir el llanto”.⁶⁵

Otro factor que influyó en este enorme predominio del folletín fue el económico; “los libros eran de un precio muy elevado para la muy baja capacidad adquisitiva de los lectores posibles”⁶⁶.

Las obras llegaban a un sector más amplio. Hauser⁶⁷ define al público del folletín como el primer público interclasista; “...las historias y mundos propuestos permiten una placentera proyección psicológica en los lectores de diferentes clases sociales”.⁶⁸

Este tipo de interpretación incluso generó en grandes pensadores de la época, como el filósofo e intelectual Karl Marx, que se empezara a hablar del carácter *alienante*⁶⁹ de la novela, tal como lo expuso en su libro *La Sagrada familia*.

La llegada del folletín generó que cambiará desde la forma de hacer obra literarias hasta el tipo de autor que las escribía. Dejan de ser únicamente personas con un alto conocimiento de dramaturgia; no son clásicamente cultos y creen en su producto y en los valores que en él se representan”⁷⁰.

⁶⁵ Francisco Javier Torres Aguilera, *op. cit.*, p. 18

⁶⁶ *Ibid.*, p. 9

⁶⁷ en Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 26

⁶⁸ *Idem*

⁶⁹ Marx hablaba de una sociedad comprometida y apegada a sus marcos de entretenimiento.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 26

Estos autores serán los que en un futuro se encarguen de crear historias para el cine. “...se convertirán en los pioneros del cine y serán los directores de la industria cinematográfica latinoamericana...”⁷¹.

Posteriormente, el folletín evoluciona. Magnien nos habla de cómo en España a partir de 1860, se modifica aun más la manera en que se llevan las historias; “...la prensa adopta una nueva estrategia comercial (...) Al pasar de la venta por suscripción a la venta por número en la calle”⁷².

Así, nuevos periódicos tanto en Francia como en España alcanzan, gracias a su precio módico, “...una clientela mucho más numerosa que antes: 300,000 ejemplares en 1869 (en España) y 50,000 en 1870 (en Francia)”⁷³.

Entre 1896 y 1914 José Antonio Durán asegura que el folletín, “...goza (...) de una excelente salud”,⁷⁴ a pesar del repunte en la industria del libro.

Sin embargo, los periódicos empiezan a desarrollar nuevas estrategias adaptadas del folletín para “engancha” y llamar la atención inmediata del lector. Ya no es un lector que espera semanalmente la noticia, sino uno que ahora la solicita

⁷¹ *Idem*

⁷² *Ibid.*, p. 24

⁷³ *Ídem*

⁷⁴ Francisco, Torres Aguilera, *op cit.*, p. 42

diariamente, "...ya no será el folletín sino el suceso, y más tarde la noticia sensacionalista (...) lo que servirá de anzuelo para captar a los compradores"⁷⁵.

Este último fenómeno se basaba en darle a una simple nota informativa tintes trágicos y fantásticos (unión entre el tipo de novelas reproducidas en el folletín y la nota informativa común del periódico) para generar un mayor impacto.

En la actualidad, podemos ver esta constante reproducida en la información que se nos da sea por televisión o por Internet, la búsqueda de la nota que venda por medio de exacerbar el sentimentalismo, prácticamente, si la nota no tiene este elemento, a la población no le interesa y menos a los medios de comunicación.

Así, las mismas historias dentro del folletín tuvieron que evolucionar para poder pelear al acaparamiento de esta nueva estrategia, pelea que a la larga desembocaría en la extinción del género.

1.3 La cinematografía

En sus inicios, a finales del siglo XIX, el cine surgió sin ser visto como un medio comunicativo, sino como un avance tecnológico. Fue hasta el paso del tiempo que se empezó a idear como un aparato que podía reproducir historias y lo más importante, en el orden de este trabajo, que expresaba ficción.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 42

El origen del cinematógrafo lo debemos remontar a la llegada de los hermanos Lumière⁷⁶, invento que crearon a la par del kinetoscopio de Thomas Alva Edison.

La primera presentación la realizaron el 28 de diciembre de 1895 en París donde proyectaron temas meramente documentales. Estos temas vivenciales continuaron algunos años, hasta la llegada de un director francés que cambiaría toda la concepción sobre el cine: George Méliès.

Este director, inspirado en lo que eran sus pasiones: el teatro y el ilusionismo, empezó a ofrecer otro tipo de uso para el cinematógrafo, llevando cintas completamente diferentes a la pantalla.

“...usó todos sus recursos para simular experiencias mágicas, creando rudimentarios -pero eficaces- efectos especiales. De esta manera, los nóveles realizadores captaron las grandes posibilidades que el invento ofrecía.”⁷⁷

Sus películas, prácticamente se basaban en filmar alguna puesta en escena desarrollada en ambiente teatral, con algunos elementos aportados por el cine que permitían exacerbar el carácter fantástico. Méliès marcaría así el principio del cine como medio para la reproducción de la fantasía.

⁷⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_cine Consultado el 31 de agosto del 2011

⁷⁷ Georges Méliès, UNAM, Mexico, 1982, pág 14

El cineasta supo hacer de los trucos una parte esencial de la narración cinematográfica, entendiendo cada nueva película como una oportunidad para sorprender al espectador con nuevos y mejores recursos técnicos.

Podemos definir a Méliès como el primer cineasta en hacer del escape de la realidad uno de los recursos más importantes para atraer espectadores. Cuando posteriormente este método fue incluido como parte de las historias melodramáticas, la fantasía se consagra plenamente.

Después, otro director de enorme trascendencia en esta primera época fue David Wark Griffith, quien es considerado por muchos el “padre del cine moderno”. “...incorporó la herencia de la literatura victoriana y naturalista que (...) cabe ejemplificar en la figura de Dickens –luego múltiplemente adaptado al cine-...”⁷⁸.

Prácticamente fue quien empezó a definir e implementar el lenguaje a utilizarse para este nuevo medio comunicativo.

Si Méliès había introducido la concepción fantástica en el cine, Griffith introdujo por una parte, un lenguaje único para este nuevo medio, y por otra, los primeros temas específicamente realizados con base en el género melodramático.

⁷⁸ Pablo Pérez Rubio, *op. cit.*, Pág. 28

“...En los primeros años del siglo XX pueden registrarse ya relatos fílmicos edificantes sobre los peligros del y de las campañas puritanas norteamericanas del siglo XIX, muy ligadas al teatro melodramático”⁷⁹.

Igualmente, en estas obras se rescataba el sentido catártico propio del melodrama.

“...Noël Burch (1987) asoció a la morbosa condición voyeurista de los primeros espectadores del cine, ansiosos de que los relatos fílmicos los sumergiesen en esos mundos sórdidos a los que está prohibido mirar...”⁸⁰.

En lo que respecta a nuestro país, el cine llegó a la par de la primera aparición del cinematógrafo en Francia. En los hechos, pocos meses habían pasado de la exhibición inaugural en París cuando ya estaban en tierras mexicanas los señores Bernard y Vayre, agentes de los Lumière, con una sola idea en la cabeza: “...promover el ingenio en los más altos círculos políticos y sociales del país”⁸¹.

Específicamente, el 6 de agosto de 1896 estos personajes organizaron una primera sesión cinematográfica para el Presidente de México, Porfirio Díaz, y su familia. Las películas expuestas estaban basadas en los mismos temas documentales que habían reproducido por el mundo los hermanos Lumière.

Estos agentes se fueron meses después, sin embargo, ya habían dejado un legado de 27 películas que captaban escenas nacionales las cuales reflejaban la

⁷⁹ *Ibid.*, p. 29

⁸⁰ *Idem*

⁸¹ *Ibid.*, p. 9

“mexicanidad” en su máxima expresión; lo cual “...orientaría desde su nacimiento al cine nacional a buscar lo propio y lo representativo”⁸².

La primera película del cine sonoro mexicano fue un melodrama titulado “*Más fuerte que el deber*” dirigida en 1930 por Raphael J. Sevilla⁸³. Tan sólo un año después vendría la cinta que consagraría en definitiva al cine sonoro, “*Santa*”, del libro homónimo de Federico Gamboa (un melodrama clásico en la literatura mexicana).

Una de las características que inspiró “*Santa*” y que tendría influencia en la mayor parte de la producción cinematográfica fue la incorporación de una banda sonora fuerte, gracias a la ayuda del célebre y gran compositor mexicano Agustín Lara, un elemento que poco a poco resultó fundamental para consagrar la fantasía en el cine.

“Fue en la década de los años treinta cuando se establecen los principales prototipos musicales, la mayoría de ellos originados tras el importante antecedente de teatro de revista el cual para los años cuarenta habrá sucumbido...”⁸⁴.

El Dr. Francisco Peredo describe en su libro *Cine y propaganda en América Latina*, que la llegada del cine sonoro también logró abrir las puertas a muchos países para los cuales el sonido era indispensable en la búsqueda del éxito:

⁸² *Ibid.*, p. 10

⁸³ *Ibid.*, p. 13

⁸⁴ *Ibid.*, p. 14

“La llegada del sonido había abierto también posibilidades reales de existencia a cinematografías nacionales en países que durante la etapa muda no habían conseguido del todo consolidarlas”⁸⁵.

Estos nuevos tipos de película respondieron claramente a esa necesidad de identificación⁸⁶ que requiere la fantasía y que, como ya habíamos expuesto, resulta fundamental para lograr una conexión con el público y un escape de la realidad exitoso.

“...la creación de géneros nacionales es vital en tanto remite hacia la consideración de sus productos como instancias de una discursividad/ textualidad y su expresión como especificidad nacional y/o cultural, su relación con la creación del imaginario social y su articulación simultánea con las representaciones de la **identidad**”⁸⁷.

Con el paso de los años se siguió fortaleciendo a la industria fílmica mexicana, lo cual detonó con la llegada y consolidación del llamado “melodrama ranchero”.

Los orígenes de este género los encontramos en el teatro mexicano de revista y en el teatro español costumbrista del siglo XIX⁸⁸. Lo podemos definir como una historia simple, ubicada en el ámbito rural y acompañada de abundante música, canciones

⁸⁵ Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, p. 47

⁸⁶ Concepto que se abordará con mayor detalle en los capítulos siguientes.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 48

⁸⁸ Miguel Barbachano Ponce, *El cine mundial en tiempos de guerra*, México, Editorial Trillas, 1991, p. 69

y folclor popular, el que contribuyó a la creación de una industria propiamente dicha del cine mexicano⁸⁹.

Generalmente, retrataba un triángulo amoroso sólo que en un contexto rural, una herencia que viene desde la literatura y el folletín, con la diferencia de que el lugar donde se desarrollaba la historia era en torno a milpas, magueyes y caporales.

La primera aparición culminante para el desarrollo de este género y culminante en la historia del cine nacional, vendría con la distribución, exhibición y el rotundo éxito continental de *Allá en el Rancho Grande*, película de 1936, dirigida por Fernando de Fuentes.

Esta película "...facilitó una producción sostenida de varios de estos melodramas, cargados de referencias a la cultura popular mexicana que con el tiempo configuraron un género nacionalista de cine"⁹⁰.

Si bien, la realidad reflejada en esas producciones distaba mucho de ser lo que se veía en los barrios o suburbios mexicanos, el aspecto melodramática de la cinta, así como la música tan identificable no tuvo comparación, por lo que la gente simplemente asumía la realidad fantástica reflejada en las pantallas como propia⁹¹.

⁸⁹ Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, p. 116

⁹⁰ *Ibid.*, p. 116

⁹¹ *Ibid.*, p. 14

Allá en el Rancho Grande vino además a reiterar a Hollywood que si quería entrar en el mercado de nuestro país, esto no sería posible mediante símiles o retratos lejanos.

En este contexto, los Estados Unidos comenzaron a otorgar un mayor apoyo económico a la industria del país. Según lo desglosa el Dr. Francisco Martín Peredo, Hollywood implementó una estrategia de “buen vecino”, siguiendo la ideología que impulsó Roosevelt. Por lo que brindaron un apoyo enorme al cine nacional⁹².

La estrategia estadounidense ya estaba dada. A la par, el cine mexicano había seguido su evolución, tanto que un año antes de que se viera oficializada esta política, había alcanzado mucho éxito con el estreno de la película que mostraría el camino a seguir del cine nacional: *Cuando los hijos se van* de Juan Bustillo Oro.

La pieza fílmica retrata como tema primordial a la familia. Un concepto plenamente melodramático y que, como vimos anteriormente, le había traído gran éxito a autores clásicos como Pixerecourt en el siglo XIX.

“La familia aparece como fuente de continuidad, desarrollo, estabilidad social y (...) como refugio de los conflictos del mundo del trabajo. (...) se encuentra en la intersección de los conflictos económicos, políticos y sociales”⁹³.

⁹² *Ibid.*, p. 122

⁹³ *Ibid.*, p. 185

Igualmente, tratar a la familia como tema primordial tiene que ver con ese sentido de unidad que se quería alcanzar. “(Se planteaba) la fortaleza de la familia, a través del celuloide, para así reafirmar los sentimientos de unidad, de pertenencia, de solidaridad, de identificación y reconocimiento de sí y de los demás”⁹⁴.

Las películas más exitosas fueron las que resultaban plenamente identificables con el auditorio y aquí volvemos a la importancia de este hecho con relación a la fantasía: “...insistían en la ‘mexicanidad’ del cine como su rasgo más distintivo, y que era a su vez resultado del denuedo con que en todos los ámbitos se trataba de encontrar la fórmula de lo específicamente mexicano”⁹⁵.

Otra película trascendente fue *Soy puro mexicano*, dirigida por Emilio Fernández en 1942. Una historia melodramática encumbrada en el contexto de la guerra, “Se trata de un bandido generoso que escapa de la prisión y se refugia, junto con sus seguidores, en una hacienda que ha sido tomada por un grupo de espías del Eje como cuartel de sus actividades quintacolumnistas y de sabotaje”⁹⁶.

Además, tendría en su música todos los elementos constitutivos para una unificación e identificación total con el auditorio. La canción principal del mismo nombre, prácticamente se convirtió en una especie de himno para el pueblo mexicano.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 186

⁹⁵ *Ibid.*, p. 197

⁹⁶ *Ibid.*, p. 212

Otra película representativa fue *El jagüey de las ruinas* dirigida por Gilberto Martínez Solares en 1944. La acción se situó en el periodo de la alianza tripartita de 1861 (España, Inglaterra y Francia), precedente de la intervención francesa en México en el siglo XIX.

Para el año de 1946, ya finalizada la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos ya no necesitaron de la ayuda propagandística de México, por lo cual, fueron dejando a un lado la política de “buen vecino” para empezar a ver al país como competidor.

“...Estados Unidos había desviado su atención a la política y la propaganda dirigida hacia América Latina, para dirigirla a Europa y al combate del comunismo, lo cual se vio reflejado en las estrategias de medios, que ya no consideraron prioritario el cine de entretenimiento y la propaganda fílmica en lengua castellana”⁹⁷.

Por su parte, el gobierno mexicano adoptó una práctica proteccionista. Que trajo consigo que se redujeran los gastos, los presupuestos y por lo tanto, las ambiciones⁹⁸.

A pesar del entorno y la reducción gradual de las producciones, en esta época lo que sí aparecieron fueron varios directores reconocidos del cine mexicano, con el

⁹⁷ Peredo, Francisco Peredo Castro, *op. cit.*, Pág. 368

⁹⁸ *Ibid.*, p. 376

desarrollo del llamado “cine de autor”. Un cine donde cada director empezó a imponer su sello propio.

A partir de entonces empieza el desarrollo de un cine más urbano, como con el caso de Alejandro Galindo y Luis Buñuel. Al igual que continúa la proliferación del “melodrama ranchero” con Emilio “El Indio” Fernández.

Como podemos ver, el cine tuvo el gran mérito de reproducir historias donde todos los elementos como las canciones y los personajes se adentraban en las tradiciones y costumbres de todo un pueblo.

Por lo pronto, sigue revisar el género de la radionovela, que también tiene su origen en el melodrama y que alcanzó más o menos el mismo nivel de éxito y de arraigo en la sociedad.

1.4 El eslabón faltante: la radionovela

La conjunción de los dos últimos medios de comunicación expuestos, el folletín y el cine, van a marcar el inicio de un género que resulta ser el antecedente inmediato en cuanto a forma y estructura de la telenovela: la radionovela.

Antes de hablar del caso mexicano resulta imprescindible exponer el desarrollo de este género en el lugar donde surgió y fue más explotado: los Estados Unidos.

Francisco Javier Torres Aguilera en el libro *Telenovelas, televisión y comunicación*, describe gran parte de este proceso de crecimiento estadounidense.

Lo primero que relata es la manera cómo surge la radionovela, la cual está más relacionada con el folletín (por la cuestión de serialidad) que con el cine.

“En el caso de los Estados Unidos, este tipo de trabajos (hablando del tipo de novelas reproducidas por medio del folletín) influyó en las series norteamericanas de los años 20 que aparecieron en la radio”⁹⁹.

Del cine tomaría toda esa experiencia visual la cual tendría que ser adaptada a la televisión. Hablando específicamente de México, qué mejor experiencia que la del cine de la “Época de Oro” que fue tan gratamente recibido por el público.

La radio desde su aparición en Norteamérica, acaparó a un gran público, ningún medio había podido llegar a tanta gente y de manera tan inmediata. Por ello, no resulta raro que rápidamente se pensara en adaptar las historias novelescas y melodramáticas para este medio.

Así, poco a poco comenzaron a adaptarse novelas a la radio y gracias a las características propias del medio, que en gran parte fomenta la fantasía, permitieron al espectador adentrarse de mejor manera en estos mundos alternos.

⁹⁹ Francisco Javier Torres Aguilera, *op. cit.*, p. 18

El caso de las radionovelas resulta ser muy importante y nos da a entender la manera cómo los medios publicitarios se desenvolvían en esa época, al ser los que delimitaban el sector poblacional al que se estaba dirigido y eran los que ideaban el tipo de programa.

“Las radionovelas difícilmente habrían sido como se conocieron de no haber sido por la influencia que los anunciantes (principalmente productos del hogar) desempeñaron en su realización (...) los anunciantes necesitaban asegurar que millones de personas fueran radioescuchas de programas específicos, en horarios específicos y en forma regular”¹⁰⁰.

Las agencias publicitarias, entonces, se dedicaron a desarrollar programas susceptibles de ser sintonizados por la población durante la semana de transmisión. Cuando en 1926 apareció la cadena NBC, eran pocos los programas producidos por las agencias de publicidad. Para 1931, eran ya pocos los programas presentados en las cadenas radiales que no fuesen hechos por las mismas agencias¹⁰¹.

Esto lo podemos ver simplemente en la forma como en Estados Unidos, dónde surge plenamente el género, se empezó a llamarle: *Soap Opera*. Tal como lo describe Slivia Oroz, “*Soap*, relacionado con los anunciantes que eran, en general, vendedores de jabón (las empresas que promocionaban estos productos eran los

¹⁰⁰ *Idem*

¹⁰¹ *Idem*

que más subsidiaban las radionovelas). *Opera*, por el romanticismo (inherente) de este género musical”¹⁰².

Básicamente se enfocaba en revivir al melodrama clásico o doméstico, “...con los conflictos familiares de la clase media, desde una perspectiva femenina (...) vuelve a incorporar(se) a las manifestaciones de la cultura de *masas*”¹⁰³.

De manera progresiva, la radio empezó a ser un negocio que redituaba más a los empresarios. Sin embargo, en estas épocas la radio sólo servía como vehículo de transmisión, “...actuaban como compañías productoras y proveían de los programas a las estaciones”¹⁰⁴.

Muy diferente a la época actual, donde la radio es la encargada de producir, y de organizar toda la manufactura del programa. En estos años “Actores, escritores, productores, etc., más que trabajar para las estaciones, se empleaban para las compañías productoras, las cuales, o bien eran las mismas agencias de publicidad, o bien estaba subsidiadas por éstas”¹⁰⁵.

Como parte del crecimiento de la radio se empiezan a acaparar otros medios; productores y actores de cine mudo o *vaudeville* (en decadencia por la

¹⁰² Silvia Oroz, *op cit.*, p. 27

¹⁰³ *Idem*

¹⁰⁴ *Idem*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 19

sonorización del cine) empezaron a trasladarse a este nuevo medio que empezaba a resultar más lucrativo.

Ahora bien, muchos programas buscaban también la atracción del público por medio de la innovación en cuanto al tipo de personajes e historias contadas.

Otro de los cambios que se empezó a gestar es que ya no sólo las agencias publicitarias se encargaban de escribir los guiones, poco a poco surgieron personas específicamente interesadas en esta labor.

Uno de las personas que más comenzó a destacar fue Frank Hummert, quien, de manera particular, resulta uno de los autores predilectos al hablar de este género.

Con la ayuda de Anne Achenhurst, quien después se convertiría en su esposa, logró delinear tanto la temática como el tipo de programa a desarrollarse por medio de la radio. Lo primero que hizo Hummert fue definir su *target*, "...deseaba encontrar un programa particular que fuera escuchado por las amas de casa mientras se encontraban en sus hogares"¹⁰⁶.

Para 1944, la pareja decide integrar su propia empresa productora: *Hummert Radio Productions*, "...la cual se constituye y maneja una subsidiaria, Air Features, entre las cuales integran un equipo de más de cien escritores"¹⁰⁷.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 21

¹⁰⁷ *Idem*

Con la consolidación de Hummert llega su primera serie de enorme éxito de nombre *Betty and Bob*, la primera *soap opera* transmitida en cadena nacional.

“La serie duró siete años, algo que no entraba dentro de los estándares de las *soap operas* convencionales. Su temprano éxito abrió el camino para muchas series que le siguieron. *Betty and Bob* estableció la forma, el contenido y el estilo de producción usado por los Hummerts”¹⁰⁸.

De esta manera, empiezan a surgir otros autores de guiones como son el caso de Irna Phillips o de Elain Carington¹⁰⁹.

La mejor época para estos programas en la radio se dio en 1940. “Ese año, las cadenas CBS y NBC ganaron alrededor de 26 millones de dólares”¹¹⁰, lo cual fue en gran parte gracias a los llamados radioserales.

En cuanto a México, el fenómeno resulta muy llamativo, puesto que la influencia de la radionovela norteamericana no llegó directamente al país, primeramente comenzó a destacar y ser explotada en algunos países de Latinoamérica como Cuba, “...(donde) se reinventará el *soap* con Félix B. Cagnet”¹¹¹.

¹⁰⁸ *Idem*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 22

¹¹⁰ *Idem*

¹¹¹ Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 27

Allí, aparece en la década de los 30 la serie *La serpiente roja*, que retrata aventuras de detectives. Tal sería su éxito que sería transmitida por más de diez años.

En 1941, el género verdaderamente toma forma en la isla, con la llegada de *El derecho de nacer*, "...con el que Cagnet se convierte en un autor clásico del género"¹¹².

Era tal el éxito de estos programas que inclusive la programación que no reproducía al género como tal, estaba emparentada; "...el otro tipo de programa era la *guantanamera*, que narraba musicalmente hechos policiales en forma sensacionalista y melodramática"¹¹³.

En Cuba, el éxito remarcó culturalmente a la sociedad, "De pronto, se empezó a notar la ausencia de transeúntes en La Habana; cafés y restaurantes se vaciaban al menos durante la media hora que duraba la radionovela del momento. Miles de oídos permanecían atentos al dolor ajeno, tan sencillo de compartir"¹¹⁴.

Retomando a Reynaldo González, el mérito de Cagnet fue darle un nuevo giro a la radionovela de acuerdo con el gusto latino¹¹⁵.

¹¹² *Ibid.*, p. 27

¹¹³ *Idem*

¹¹⁴ Luis. Reyes de la Maza, *Crónica de la Telenovela, México Sentimental*, México, Clío, 1999, p. 11

¹¹⁵ Silvia Oroz, *op. cit.*, p. 28

Caignet trasladó la acción de la sala y la cocina, lugares en los que se desarrollaba la *soap opera*, a sitios tan exóticos como los cafetales de Palma Soriano, además “...se lanzó de lleno al campo de la pasión, el aborto y la ilegitimidad”¹¹⁶.

Estos contextos serán igualmente fundamentales en el devenir de las telenovelas y serán lo que hagan que las historias, repetidas hasta el cansancio en muchas partes del mundo, logren ser identificadas y caracterizadas como únicas.

Cuando la radionovela llega a México ésta tiene un crecimiento paulatino.

En el país, la incursión de la radio sirvió, en gran parte, como preparación para lo que vendría después; “...la presencia de la radio antes que la televisión preparó buena parte de los programas que después se verían por el televisor, y en el caso de los melodramas, ello no fue la excepción”¹¹⁷.

Lo que sí se puede afirmar es que en la radionovela tanto de Latinoamérica como de nuestro país, lo que cambia demasiado con respecto a la estadounidense es la temática. Tal como apunta Carlos Monsiváis:

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 28

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 24

“...(En México) lo que tuvo inmediato éxito fue la radionovela sentimental por la fuerza de la tradición del melodrama y porque no había una industria de los *comics* tan poderosa como la de los Estados Unidos...”¹¹⁸

Igualmente, el género, mientras el melodrama norteamericano se enfocó en las historias de aventuras, en México, así como en Cuba, las radionovelas de terror y aventuras pasaron a segundo plano.

La radionovela en México tuvo un inicio lento, pero ya para finales de la década de los treinta, “Los mexicanos vivían las noches pegados a la radio (...) oyendo las aterradoras historias de ‘El monje loco’, las puntadas de ‘Topillo y Planillas’ y las pequeñas anécdotas urbanas de ‘Hogar dulce hogar’ ”.

Sin embargo, la llegada de la televisión empezó a afectar la propia producción y acaparamiento que tenía la radionovela en la mayor parte del público.

“Para 1950, las radionovelas se encontraban aún en un lugar privilegiado, aunque el número de programas al aire estaba bajando.”¹¹⁹.

Para la mayor parte de críticos y productores el potencial de la televisión todavía era una incógnita, sin embargo en los hechos, poco a poco fue imponiéndose. “En las grandes ciudades del noreste de los Estados Unidos, por ejemplo, se dieron

¹¹⁸ En Francisco Javier Torres Aguilera, *op. cit.*, p. 24

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 23

bajas en algunas actividades más o menos cotidianas, como la asistencia a restaurantes, eventos deportivos, venta de libros, etc”¹²⁰.

El terreno estaba dado para la aparición y consolidación de la televisión, así como del nuevo género: la telenovela.

1.5 La telenovela

Con todos los antecedentes descritos con anterioridad, es preciso adentrarnos ya en el mundo de la telenovela y la manera cómo fue evolucionando hasta llegar a poseer el nivel de impacto que tiene hoy en día en nuestro país.

Si vemos, el cine nos había dado todas las características visuales del melodrama, por ende, la mayoría de estas características no se modificaron en el momento de ser reproducidas en la televisión.

Además, las historias pensadas para reproducirse en este nuevo aparato, forzosamente deberían ser más sencillas (tomando en cuenta el aspecto económico) que las reproducidas en el cine; no se podía contar con un presupuesto tan alto y menos cuando se trataban de elaborar en promedio más de 50 capítulos por serie.

¹²⁰ *Idem*

De la radio, la telenovela retomaría la característica de serialidad que ya se había originado desde el folletín, lo cual es fundamental para entender este nuevo programa; lograr tener al espectador al pendiente de la nueva entrega, revolucionando la misma forma de vida.

1.5.1 La evolución y consolidación de la telenovela

En 1950, el ingeniero Guillermo González Camarena logra la primera transmisión televisiva en el país¹²¹.

Al igual que con la radionovela, era una constante que los primeros dueños del medio televisivo, en este caso, Rómulo O’Farril con el canal 4 y Emilio Azcárraga Vidaurreta con el canal 2, no contaron con los recursos económicos ni materiales para levantar los canales y generar sus propios programas.

Ante ello, lo que se hizo fue vender tiempo a las agencias publicitarias quienes no sólo se encargaban de patrocinar los programas, sino que a la larga eran quienes los diseñaban.

“Éstas eran las que se llevaban la tajada financiera más grande. Lo que explica la pobreza de la televisión en sus primeros quince años y que los programas llevaran

¹²¹ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 12

en el título la marca patrocinadora (Estudio Raleigh, Noticiero H. Steele, Sonrisas Colgate)¹²².

Los llamados teleteatros fueron una de las primeras fórmulas para hacer programación¹²³. Además, marcó el trance y el punto por el que debían de pasar actores, directores y productores provenientes del cine para empezar a incursionar en el nuevo medio.

Este nuevo género creaba una simbiosis entre teatro y televisión. El teatro seriado como tal no había podido ser transmitido de manera masiva y la televisión luchaba por llegar a ser un medio con los alcances de la radio.¹²⁴

Los primeros teatros lo que significaron fue una seguida de experimentación, en sus primeros ocho años, la televisión se refugió en el teleteatro, que le sirvió para muchas cosas, principalmente para entender lo que no debía hacer¹²⁵.

Retratados en serie, los teleteatros fueron amalgamando lo que constituiría la tradición telenovelesca como tal.

¹²² *Ibid.*, p. 12

¹²³ Francisco Javier Torres Aguilera, *op. cit.*, p. 25

¹²⁴ *Ibid.*, p. 100

¹²⁵ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 13

Mazziotti¹²⁶ define lo que para ella son las etapas en la evolución de la telenovela: etapa inicial, etapa artesanal, etapa de industrialización y etapa de transnacionalización.

Para el presente trabajo seguiremos dicha metodología que abarca desde su génesis hasta la década de los 90, donde la difusión trasciende fronteras insertándose en mercados internacionales como Europa e inclusive Asia.

Posteriormente, nos adentraremos en nuestra propia metodología para analizar los programas realizados de la década de los 90 hasta la fecha.

Etapas inicial. Denominada como la “prehistoria de la telenovela”, habla de los programas hechos en vivo, los primeros teleteatros pero de los cuales no se tiene registro grabado ante la ausencia del *videotape*.

A partir del desarrollo del cassette y de la posibilidad de empaquetar el video, es que Mazziotti piensa, se puede empezar a hablar de una historia como tal de la telenovela.

Etapas artesanal. Se da entre los últimos años de la década del 50 y mediados de los 60. A partir de la llegada del *videotape* “...las telenovelas dejarán de ser transmitidas en vivo”.

¹²⁶ Nora Mazziotti, *La producción de ficción en América Latina*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 29

Según asegura, “El videotape aportó por un lado la posibilidad de comercializar el material listo para su emisión, de forma enlatada. Por otro lado, confirió a las diferentes ficciones un mayor grado de verosimilitud escénica, ya que los errores (...) podían ser subsanados a través de un posterior montaje”¹²⁷.

Esta etapa marca el surgimiento del apuntador electrónico, el cual, inicialmente fue rechazado por considerarse que implicaba alguna forma de automatización en la medida que eximía a los actores de aprender de memoria cotidianamente largos textos. Conforme pasaron los años fue aceptado, pues hizo posible la producción de historias diariamente y de diálogos muy largos¹²⁸.

Las primeras telenovelas como tal, después del teleteatro, fueron adaptaciones de radionovelas. En palabras de Mazzioti, “...por el desconocimiento del nuevo medio y su lenguaje visual y por otro, por las limitaciones técnicas”¹²⁹.

En estas primeras telenovelas prevalecía la *voz en off* del narrador, no sólo contando sino inclusive describiendo lo que pasaba en la mente del espectador¹³⁰.

En cuanto a temática, se siguió con la tradición del melodrama para este nuevo medio, el drama social, histórico o la comedia. La telenovela, en líneas generales,

¹²⁷ *Ibid.*, p. 29

¹²⁸ *Idem*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 30

¹³⁰ *Ibid.*, p. 31

cuenta una historia de amor centrada en los encuentros, desencuentros y el definitivo reencuentro de una pareja protagónica, es decir la clásica postura moral melodramática, el triunfo del bien sobre el mal.

La primera telenovela como tal nace el 6 de junio de 1958, llamada *Senda Prohibida*, con argumento de Fernanda Villeli. "...título registrado para unos amores que sostiene un hombre casado (Francisco Jambrina) con 'la otra' (Silvia Derbez), la rompehogares de buena fe guiada por el amor, después de todo ciego"¹³¹.

Los patrocinadores, siguiendo la tradición dada desde las radionovelas estadounidenses, eran marcas de detergentes y jabones, lo predilecto para las amas de casa. "...se recurrió al patrocinio; Colgate-Palmolive, que en Estados Unidos producía *soap opera* y aquí patrocinaba radionovelas en la XEW y un teleteatro".

Esta marca igualmente patrocinó la otra telenovela de enorme impacto social en esta etapa, "*Gutierritos*", transmitida en septiembre de 1959 y que otorgaría "la consagración del género". El guión fue elaborado en este caso por Estela Calderón.

El impacto de la telenovela fue tal, que se incrementó la venta de televisores a niveles nunca antes vistos desde la incursión del aparato ya nueve años atrás.

¹³¹ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 14

Durante la transmisión del programa, la ciudad se paralizaba. El “*Gutierritos*” interpretado por Rafael Banquells se convirtió en un héroe, mártir de la clase media burocrática del austero ruizcortinismo¹³².

Otra telenovela de fuerte impacto fue *Teresa*, la cual consagró el papel de la villana, ese papel tan melodramático donde sé es mala en todas las aristas posibles, no hay “medias tintas”.

El personaje de Teresa es hecho así para generar en el espectador un proceso plenamente psicológico, donde, como ya se había dicho, es utilizado para descargar su ira.

Teresa al igual que otras primeras telenovelas, debieron su éxito a abandonar los paradigmas clásicos. “Quizás uno de los motivos sea que las primeras telenovelas no se basaran en la fábula de “Cenicienta” o de la eterna mártir. Al contrario, se centraban en personajes casi diabólicos, encarnación irracional del Mal decantado”¹³³.

En esta etapa, lo más importante fueron los distintos escritores venidos de la literatura y que empezaban a escribir para la televisión, los cuales fueron posibilitando la madurez del género.

¹³² *Ibid.*, p. 16

¹³³ *Ibid.*, p. 18

Una de las primeras escritoras famosas fue Caridad Bravo Adams. Había trabajado anteriormente en la creación de diversas radionovelas, tanto en México como en La Habana. Su ingreso en la telenovela se dio con la adaptación de *Corazón Salvaje*. “...un éxito que todavía se recuerda: era 1966 y tenía su primer estelar Enrique Álvarez Félix...”¹³⁴

Su clave fue manejar personajes poco comunes y a la vez inquietantes, nunca alineados ni con el bien ni en el mal, en el sentido melodramático.

Otra telenovela importante de ella se dio tras la adaptación de su obra *La mentira*. Igualmente se adaptaron otros de sus escritos: *Estafa de Amor*, *Bodas de Odio*, *Pecado Mortal*, *Yo no creo en los hombres*.

La mayoría de estas telenovelas retrataban los temas recurrentes: amores imposibles por razones de origen, por malentendido que sitúan a los amantes en polos opuestos o por la presencia de un tercero en discordia, y al final el amor que todo vence.

Otro escritor importante fue Ernesto Alonso, retrató un género poco explorado antes en la televisión: el humor negro. Para ello, reunió a las actrices Amparo Rivelles, Ofelia Guilmáin y la cubana Carmen Montejo, para interpretar los papeles principales de una telenovela que contó también con la participación del dramaturgo Hugo Argüelles, de 1963, *Doña Bárbara*.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 19

Posteriormente, aparece la escritora Yolanda Vargas Dulché. Mujer que ya escribía en la historieta del corazón por excelencia, *Lágrimas, Risas y Amor*¹³⁵. Su ingreso marcaría un enorme impacto tanto en la temática como en el nivel de audiencia.

Uno de las más ejemplares fue *María Isabel* de 1966, la cual impuso un modelo de argumento (la indígena que enamora al patrón y asciende a dama de sociedad) permanente y reciclable a lo largo de décadas.

Esta telenovela en particular tuvo un enorme impacto. La criada provinciana fue interpretada por Silvia Derbez, una especie de “Cenicienta” quien a la larga se casa con el príncipe, en este caso, el *junior* rico, Raúl Ramírez, después de vencer un sinfín de obstáculos.

En su momento fue vista de una manera sin precedente. “Desde el primer capítulo fue un éxito indiscutido y llegó a alcanzar un *rating* de 53 puntos, sólo alcanzado por algunos partidos de la copa mundial de futbol”¹³⁶.

El paradigma de esta telenovela es notable, y actualmente en el caso específico de este trabajo es muy importante, ya que retra muy bien la filosofía del mexicano. Tal como la afirma Reyes de la Maza: “La persistencia y las repeticiones del argumento reflejan las obsesiones de una sociedad incapaz de aceptarse a sí misma”¹³⁷.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 23

¹³⁶ *Ibid.*, p. 54

¹³⁷ *Ibid.*, p. 55

El origen campesino guarda un esquema contradictorio para el inconsciente del mexicano común; constituye una clase rechazada socialmente y sin embargo que tiene gran repercusión culturalmente hablando, por lo cual no es tan fácil de extraer de nuestro nivel profundo de identificación.

Estos primeros escritores de telenovela compartían en común su origen literario:

”...no sólo se habían fogueado en la radionovela sino que venían de una infancia o adolescencia literaria, de escritura de poemas o cuentos, no necesariamente inéditos, pero por lo general de poca difusión”¹³⁸.

A diferencia de los guionistas modernos, desarrollados conscientes y conocedores de los patrones del guión televisivo, dichos escritores tenían otra extracción, acorde a los cánones clásicos de escritura.

En cuanto al gremio actoral la situación era muy similar, venían de medios como el teatro o el cine, lo cual generó que fueron de “alta calidad”. Se trataba de actores y actrices consagrados y de enorme capacidad histriónica¹³⁹.

Durante el transcurso de la década de los 60, cuando se hablaba de una crisis en el cine mexicano, la inclusión de grandes actores y actrices en la televisión se volvió forzoso y uno de los medios predilectos para seguir con sus carreras.

¹³⁸ *Ídem*

¹³⁹ *Ibid.*, p. 30

Fue tal el impacto que, por ejemplo, las llamadas “divas” del medio mexicano e inclusive del internacional comenzaron a aparecer en el nuevo medio. Tales fueron los casos de actrices como María Teresa Montoya, Sara García, Prudencia Griffel y María Douglas.¹⁴⁰

La aparición de un nuevo género, la telenovela histórica¹⁴¹, permitió dar cabida a esta serie de actores y actrices de renombre. Se trataba de magnas producciones que buscaban contrarrestar los argumentos e historias tan repetitivas.

“...surgió un afán por hacer del medio algo más trascendente: la historia, con el glamour del pasado y el prestigio de lo culturalmente avalado...”¹⁴².

En 1965 vinieron dos películas que consagrarían al género: *Maximiliano y Carlota*. Escrita por Guadalupe Dueñas y Margarita López Portillo.

Posteriormente, *La tormenta*, exhibida en 1967, cuando el licenciado Miguel Alemán Velasco con el cargo de “Asesor de la Presidencia de la República para Asuntos de Radio y Televisión”, solicitó a Ernesto Alonso reposicionar la figura de Benito Juárez. “...situaba las circunstancias de la guerra de reforma y la intervención francesa; el hilo conductor fue un personaje imaginario interpretado por Ignacio López Tarso”¹⁴³.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 34

¹⁴¹ Esta clase de novela narra una historia en particular en el marco de un hecho histórico

¹⁴² *Ibid.*, p. 42

¹⁴³ *Ibid.*, p. 48

Etapa de industrialización. Va de finales de los 60 a principios de la década de los 80¹⁴⁴, en esta etapa básicamente la telenovela llega a consagrarse como industria, por lo que tanto será exportada a otros países como será objeto de importación en el país.

A lo largo de este tiempo, "...se afianzan tres importantes países productores: Brasil, México y Venezuela, que las fabrican de manera decididamente industrial"¹⁴⁵.

Otra de las características fue la constitución de un *star system* latinoamericano:

"Además de protagonizar novelas, los actores y las actrices se convierten en cantantes, aparecen en las portadas de las revistas, participan en avisos comerciales o son invitados a diferentes programas radiales y televisivos. El *star system* latinoamericano no está respaldado por el cine sino por la televisión y la telenovela"¹⁴⁶.

La industria de la telenovela mexicana ya estaba bien definida. La telenovela mexicana se convirtió pronto en una importante entrada de divisas para el país, situación que duró unos quince años, a partir de que los sudamericanos comenzaron a producir con cierto éxito sus propias series¹⁴⁷.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 33-34

¹⁴⁵ Nora Mazziotti, *op. cit.* p. 34

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 34

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 64

En esta etapa, así como se exportaba la telenovela mexicana, también se importaban, como el caso de la telenovela *Cristal* de la escritora venezolana Delia Fiallio, la cual hizo algo de competencia a la producción mexicana.

Posteriormente se importaría la telenovela que marcaría el auge de esta etapa, al imponer récords y sobre todo al provenir de una industria poco destacada como la peruana: *Simplemente María*.

Por un acuerdo de reciprocidad se transmitió en 1967. Escrita por la argentina Celia Alcántara e interpretada por tres actores aún desconocidos para el medio mexicano: Ricardo Blume, Saby Kamalich y Braulio Castillo.

Esta telenovela en particular tuvo un impacto cultural enorme. Tal como lo describe Luis Reyes de la Maza: "...aquella humilde costurera imbuida del espíritu de superación personal se adueñó del corazón de las mexicanas e hizo que aumentara considerablemente la venta de máquinas de coser, la herramienta que la ayudó a lograr sus metas"¹⁴⁸.

Además, en los hechos, fue la telenovela más larga en la trayectoria del género, con 425 capítulos.

Erróneamente, los productores mexicanos se fijaron más en el modelo de "Cenicienta" retratado en la telenovela, que en lo que fue, tal como lo afirma Luis

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 65

Reyes de la Maza, el verdadero causante del éxito de la telenovela, "...la mujer trabajadora, creativa, independiente, que asciende socialmente por su talento, no por su capacidad de seducir al patrón con un aleteo de pestañas"¹⁴⁹.

Este recurso de prolongar las telenovelas fue muy exitoso para esta década siguiéndose hasta los 70. Ya en los 80 los resultados eran contraproducentes. "Las prolongaciones caían en la monotonía o la arbitrariedad, y solía terminar en un fiasco"¹⁵⁰.

Una telenovela importante en esta etapa fue *La recogida* de Julio Porter, si bien seguía un patrón ya conocido, al estar inspirada en las novelas de Charles Dickens (uno de los autores melodramáticos por excelencia), en este caso lo que se cambió fue que ahora la que sufriría sería una niña, interpretada por María Fernanda Allensa"¹⁵¹.

El tener a una niña en el papel protagónico generó un nuevo tipo de telenovela, la llamada telenovela infantil.

Este tipo de telenovela tendría su momento cumbre con *Mundo de Jugete*¹⁵², dirigida exclusivamente para niños y sacada a la luz en noviembre de 1974, se erigió en su momento como la más largas de la historia, con 612 capítulos.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 66

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 67

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 68

¹⁵² *Ibid.*, p. 68

El argumento de la historia resulta bastante interesante para el presente trabajo, ya que se basaba específicamente en el carácter de ensoñación de la niña protagonista, quien veía al que podríamos denominar su ángel de la guarda, constituido en la persona de su abuela y representada por la actriz Sara García.

Otro de los temas reproducidos en esta época fue el del erotismo, el cual vendría con una telenovela de Valentín Pimstein, *Viviana*, de 1978, protagonizada por Lucía Méndez, Héctor Bonilla y Maricruz Olivier.

La telenovela, en palabras de Luis Reyes de La Maza, sólo fue posible gracias a que el gobierno, por medio de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, no aplicó la censura con todo rigor por los tiempos de crisis en que se vivían¹⁵³.

Etapas de transnacionalización. Para finales de 1979, vendría la telenovela que marca el inicio de esta etapa: *Los ricos también lloran*.

Una historia muy reproducida pero muy bien adaptada por el venezolano-mexicano Carlos Romero e igualmente en cuanto a la interpretación por parte de Verónica Castro y Rogelio Guerra.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 78

Desde el primer momento logró la exorbitante cifra de 46 puntos de *rating* y con ello sería comprada por España, Francia, Italia, Suiza, Suecia e incluso la Unión Soviética y China. Llegó a ser vista por 70% de la población rusa¹⁵⁴.

Así, durante la década de los 80 México se situó como el productor más importante de melodramas televisados¹⁵⁵.

Poco a poco el mundo se globalizó y aún más la industria; si para principios de los 80 la llegada al mercado europeo era la constante, para principios de los 90 las industrias productoras comenzaron a apuntar hacia el mercado asiático, por sus dimensiones gigantescas¹⁵⁶.

Además, las telenovelas se volvieron parte del día a día del mexicano, algo reflejado en la aparición de periódicos y revistas enfocados en este tipo de programas, como el periódico *Ovaciones* o la revista *Tv y novelas*, los cuales “...por medio de notas, entrevistas y chismes reforzaban esta industria televisiva”¹⁵⁷.

Entre las telenovelas más destacadas, en la segunda parte de la década de los 80 encontramos que nuevamente se pusieron de moda las telenovelas colectivas,

¹⁵⁴ Nora Mazziotti, *op. cit.*, p. 24

¹⁵⁵ Luis Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 80

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 41

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 42

como *Quinceañera* de 1987, una de las primeras en hablar sobre las drogas, la violación y las pandillas.

Alcanzar una Estrella de 1990, que tiene la característica fundamental de redondear el *star system* del que se había hablado, tanto que es protagonizada por Mariana Garza y Eduardo Capetillo ex-integrantes de un grupo musical mexicano de gran éxito: Timbiriche¹⁵⁸.

Otra telenovela de este estilo fue *Muchachitas* de 1991, la cual se centraba en la búsqueda del estrellato de las protagonistas principales, representadas por Kate del Castillo, Tiaré Scanda, Cecilia Tijerina y Emma Laura, jóvenes actrices que de manera evidente buscaban una identificación con el público juvenil.

En la parte final de los 80, aparecería otra telenovela importante por la manera en que rompería los moldes en cuanto a narrativa y el tipo de personajes desarrollados: *Cuna de lobos*. Fue una telenovela trascendental ya que por un momento dejó atrás el estigma tan repetitivo de la mayoría de las producciones que ahora parecía eran hechas en serie.

Fue escrita por Carlos Olmos, producida y dirigida por Carlos Téllez y emitida entre 1986 y 1987. Protagonizada por Gonzalo Vega y Diana Bracho contando con la

¹⁵⁸ *Idem*

participación antagónica de la primera actriz María Rubio como la villana principal de la historia y las actuaciones estelares de Rebecca Jones y Alejandro Camacho.

Sin duda, el personaje más recordado fue el de la villana, Catalina Creel, interpretada por María Rubio, la antagonista principal de la historia. Ello, junto con otros elementos, hicieron de *Cuna de Lobos* una telenovela que causó enorme expectación entre los televidentes.

1.5.2 Realidad actual

Etapas de apertura. A partir de mediados de la década de los 90 comienza una nueva etapa, marcada por el comienzo de la producción a nivel industrial de una nueva cadena competidora: Tv Azteca.

En este período, el Canal 13 ya había comenzado a ganarse un lugar en el gusto del público, con diversos tipos de programa: comedia y deportes. Sin embargo, aún no habían incursionado de manera totalmente exitosa en el ámbito de la telenovela, una industria que Televisa manejaba ya desde hace tiempo.

A pesar del éxito, la tendencia de las empresas paraestatales desde mediados de los 80 había sido la privatización y en el caso de la televisión no fue la excepción.

Específicamente, el 18 de julio de 1993, después de permanecer más de veinte años bajo la administración del Estado, el Canal 13 de televisión pasa a formar

parte del sector privado¹⁵⁹.

Con su llegada y tomando en cuenta que los argumentos de muchas telenovelas reproducidas por Televisa eran ya muy similares, esta cadena televisiva trató de romper estos paradigmas, comenzando a transmitir, en 1995, una telenovela importada de Colombia: *Café con aroma de mujer*.

Si bien, sostenía un argumento ya muy retratado, una mujer que trabaja como recolectora en un cultivo, que se enamora del hijo del dueño, logró modernizar el contexto en que se llevaba a cabo, involucrando dos ambientes muy diferentes en Colombia, la parte típica (lo rural, en el corazón de las plantaciones cafeteras) y la parte moderna (lo urbano, en la ciudad capital)¹⁶⁰.

Cabe recordar que esta televisora se asoció con la casa productora Argos Comunicación, logrando comenzar a reproducir historias más apegadas a la realidad y con un gran cuidado en el manejo técnico de la producción.

Es decir, historias con mayor capacidad de llegar al plano de identificación del espectador pero con la misma cualidad de lograr llevarlo al escape de realidad; una conjunción que resulta, para este trabajo, el ideal de todo programa televisivo.

¹⁵⁹ *Idem*

¹⁶⁰ http://es.wikipedia.org/wiki/Café,_con_aroma_de_mujer Consultado el 12 de octubre de 2011

Un año después, el 20 de mayo de 1996, se comienza a transmitir *Nada Personal* la primera telenovela propiamente de Tv Azteca y producida por su casa productora “Argos Comunicación”.

Su éxito se basó en relatar temas nunca antes tocados, como los fueron los asuntos políticos. Fue protagonizado por José Ángel Llamas, Ana Colchero (después sustituida por Christianne Gout), Demián Bichir y Rogelio Guerra; y dirigida por Antonio Serrano Argüelles.

Inclusive el lenguaje manejado en *Nada personal* cambió los patrones que siempre rigieron las telenovelas de Televisa, dándole un carácter más apegado a la realidad del televidente. El público exigía ambientes, sí ficcionales, pero con los que se sintiera más relacionado.

En el año siguiente vendría otra telenovela de TV Azteca, producida por Argos Comunicación y bajo la dirección de Epigmenio Ibarra, que cambiaría el patrón melodramático que hasta el momento se llevaba a la pantalla chica: *Mirada de Mujer*.

El argumento de esta telenovela melodramáticamente cambió los patrones clásicos, al hablar de los obstáculos presentes en una relación amorosa y la consecuente búsqueda de “nuevos aires” por parte de una de las partes en la relación, pero que en este caso, era la esposa.

El argumento por sí mismo causó un enorme revuelo, al no ser mostrado de manera satanizante, por el contrario, en la historia se justificaba a esta mujer, harta de la vida rutinaria y de su marido, el cual es representado como el villano.

La telenovela también retrató temas coyunturales, todo encumbrado fielmente en las características ya reproducidas con anterioridad en *Nada personal*, como la presencia de los sucesos políticos y de actualidad en la vida cotidiana mexicana.

Los éxitos de *Nada personal*, seguida de *Mirada de mujer*, puso los “focos rojos” en Televisa, la cual para 1997 lanzó algunas telenovelas más apegadas a la realidad mexicana, como *Alguna vez tendremos alas*.

Posteriormente, *Los hijos de nadie*, que retrató historias de los niños de la calle. Claro que los temas clásicos y que le habían valido tanto éxito en antaño no se dejaron atrás, como en las telenovelas *Luz clarita*, *Esmeralda* o *Sin ti*.

Los años siguientes, TV Azteca seguiría cosechando éxitos por medio de Argos con telenovelas como *Señora* (1998), *La vida en el espejo* (1999) y *Todo por amor* (2000) siguiendo reproduciendo los mismos tipos de historias que las habían hecho exitosas.

Esta época se caracterizó por una lucha continua por el predominio televisivo entre TV Azteca y Televisa, la primera enfocada en lanzar un nuevo tipo de telenovela, y la segunda realizando producciones ubicadas en un contexto más realista, pero

siguiendo una estructura que ya había hecho de la mayoría de sus telenovelas repetitivas y tediosas.

Para principios del nuevo milenio, terminó la relación entre Argos Comunicación y TV Azteca, y con la necesidad de seguir dando competencia a Televisa generaría que poco a poco fueran cambiando el tipo de telenovelas producidas.

Sin embargo, el cambio no se daría en el tipo de historia sino en el empaque del producto; buscar cómo por medio de una nueva estrategia mercadotécnica se lograra vender más el producto.

Etapas de mercadotecnia. Esta nueva etapa iniciada con la salida de Argos Comunicación de Tv Azteca, la realidad de la telenovela cambió, lejos de plantear algún nuevo tipo de argumentación, de personajes, de tipos de producciones, etc., poco a poco se fue apegando más al sentido del *marketing* y de la publicidad.

Si partimos de la definición de *marketing*, lo podemos entender como “...la obtención de los objetivos de la organización, y que satisfagan las necesidades y deseos de los consumidores o clientes (...) buscando posicionar en la mente del consumidor un producto, marca, etc., como opción principal...”¹⁶¹.

El concepto está muy relacionado con la que se considera una de las herramientas predilectas del *marketing*, la publicidad. Para ello, resulta fundamental la

¹⁶¹ <http://es.wikipedia.org/wiki/Marketing>

comunicación persuasiva, que busca conocer al individuo a quien está dirigido en sus aspectos, psicológicos, sociales, culturales, etc.

El *marketing* viene muy a la par del concepto de identificación: Mckracken sostiene que los bienes ofrecen un medio de fijar nuestras identidades en la fantasía antes que en la realidad¹⁶².

Los consumidores crean selectivamente asociaciones simbólicas cuando reconocen nuevos deseos y construyen nuevos estilos de vida. "...el proceso de la imaginación es (así) un proceso dialéctico: impulsado por la estimulación y el deseo, frenado por la frustración y la indiferencia"¹⁶³.

A final de cuentas, mientras más se afecten los factores externos e internos, sociológicos y psicológicos del individuo, éste más va a ser afectado por el producto que se le está vendiendo, al crearle necesidades que tal vez no le son propias y llegan a serlo por medio de la televisión.

En este proceso la fantasía y la pérdida de la realidad resulta un medio enormemente útil para el consumo:

El consumidor imagina los bienes antes de comprarlos y ese proceso es anterior a la pérdida de ilusión que se experimenta cuando se obtiene la posesión. La compra

¹⁶² Roger Silverstone, *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1994, pp. 211-212

¹⁶³ *Idem*

es una actividad transformadora que deslinda un límite entre la fantasía y la realidad y abre un espacio para el trabajo imaginativo y práctico¹⁶⁴.

Es decir, lo que queremos indagar con este acercamiento al concepto de *marketing* es que en esta nueva etapa, el producto de la telenovela está estratégicamente pensado para llevar directamente al escape de realidad y la fantasía del espectador.

Esta etapa está marcada también por la aparición de programas televisivos que ayudan a dejar al auditorio inmerso en este escape. Un claro ejemplo son los famosos “programas de revista”¹⁶⁵.

Este tipo de programas en México, por ejemplo, contienen secciones específicas, donde los conductores se dedican a hablar de lo que pasó en el último capítulo de la telenovela y actúan de manera que uno perciba un interés genuino por sus historias; hacen creer al auditorio que tienen una gran afectación en su vida.

Uno de los grandes ejemplos sobre este nuevo tipo de telenovelas se dio en el 2005, con la aparición de una telenovela que permitiría a Televisa recuperar la hegemonía que había tenido históricamente: *Rebelde (RBD)*.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 212

¹⁶⁵ Es también conocido como *Magazine* (termino ingles que traducido significa revista), en él se abordan temáticas diversas y maneras diferentes de tratarlos. Es un género que muestra, como ningún otro, el fenómeno de la hibridación de los géneros (informativos, musicales, de opinión, de entretenimiento, etc.)

Lanzada en 2003, retoma aquella idea de que los “artistas” del espectáculo musical pasen a formar parte del programa como actores.

La telenovela estuvo hecha de tal forma que a la par de los conflictos y desencuentros de un grupo de jóvenes en una escuela preparatoria, los protagonistas fueron lanzados a la escena musical bajo el mismo nombre y concepto.

Esta producción nos retrata de manera evidente cómo otros programas televisivos alentaron el escape de realidad promovido en primera instancia en la telenovela; era mencionada en un sinnúmero de programas, desde los programas de espectáculos, programas de revista, noticiosos y, como era de esperarse y parte de la estrategia, en programas musicales.

La misma telenovela tuvo un formato propio de un producto publicitario, si revisamos la estructura de la serie, cada capítulo eran meros *spots*; explotaron una estructura de “flashazos emocionales”.

Es decir, la historia de la telenovela se basaba en los típicos conflictos de estos jóvenes adolescentes, expuestos en escenas de poca duración, para después incluir videos musicales, tal como si se tratara de un *videoclip*.

Podemos definir esta nueva época televisiva como marcada por un consumo deliberado. “La exacerbación de lo mercantil, en los últimos años, como motor de la

producción de telenovelas, y en general de toda la producción mediática, hace que la telenovela empiece a “no ser vista”, sino simplemente consumida”¹⁶⁶.

Por parte de TV Azteca, la respuesta vino en 2005 con la telenovela llamada “*Amor en Custodia*”, telenovela que rompió muchos récords en cuanto a rating en esta televisora, sobretodo tomando en cuenta que ya no se trabajaba en colaboración con la casa productora “Argos”.

La telenovela versaba sobre un tema bastante simple y melodramático, el amor imposible y la lucha de los protagonistas por acceder al amor tan enjuiciado y rechazado por el conjunto social en el que se desarrollan.

Una mayor “fuerza” en el argumento hizo que “*Amor en custodia*” pudiera ser más vista que “*Rebelde*”, ya que igualmente contaba con un entramado publicitario, ahora muy bien recibido e incluso exigido por el público. Así, esta telenovela, planeada para 4 meses terminó siendo de casi 1 año y medio.

Posterior a ellas, las que les siguieron, manejaron los temas melodramáticos de siempre ahora con el agregado de la herramienta publicitaria y la llegada de nuevos géneros.

Si las comparamos con las telenovelas realizadas en la década de los 90, es un hecho que poco a poco fueron perdiendo fuerza argumentativa, si pensamos, por

¹⁶⁶ http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/2006_6/11-35.pdf

ejemplo en *Nada Personal* o *Mirada de Mujer*, pero la estrategia publicitaria detrás de ellas (que exacerba la pérdida de realidad) generaron que su expectación no variara demasiado.

Revisando la historia de la telenovela en este primer capítulo, desde su origen con el melodrama, hemos visto que hay características constantes a lo largo de su desarrollo. Conceptos como identificación, aspiración y sobre todo fantasía.

Habiendo revisado el marco histórico-contextual de la telenovela, ahora lo que queda es enfocarnos en lo que rodea a este tipo de programas desde un plano teórico, y, por consiguiente, desglosarlos para aportar elementos necesarios que habremos de utilizar en nuestro análisis.

2. EL ESTUDIO DE LA COMUNICACIÓN

La revisión evolutiva e histórica de la telenovela estudiada hasta el momento, si bien nos puede dar un parámetro sobre cuáles historias, temas, personajes, música, etc., han sido los que han generado un mayor éxito en el pasado, aún no es suficiente para responder la que sigue siendo la cuestión fundamental de este trabajo: qué indicadores nos pueden explicar el alto *rating* de estos programas televisivos.

Como hemos visto, bajo el enfoque que se ha venido siguiendo, la telenovela genera un alto nivel de audiencia por los procesos claros que genera en el espectador, tales como la identificación, la proyección, el escape de realidad y la fantasía.

Sin embargo, no debemos perder de vista que éste sigue siendo un trabajo de comunicación y que, por ende, es necesario encontrar estos conceptos aterrizados en esta categoría de estudio.

En primera instancia, debemos describir como ciencia de la comunicación, al conjunto de cuerpos teóricos y disciplinas encargados de brindar herramientas teóricas y metodológicas para el estudio específico de la comunicación.

Es importante, pues, destacar el hecho de que no es suficiente abordarlo sólo desde un punto de vista, sería erróneo, por ejemplo, pensar que sólo con lo descrito por la teoría sociológica de la Escuela de Chicago, sería suficiente para describir el proceso comunicacional en su totalidad.

Por ello, nos enfocaremos en describir, aunque sea de manera general, las principales escuelas teóricas que se han encargado de su estudio.

Las investigaciones realizados en torno a la comunicación humana así como los realizados posteriormente con el surgimiento de los medios de comunicación, los podemos dividir en tres grandes apartados:

La escuela enfocada en los estudios sociológicos, Escuela Sociologista; la escuela enfocada en los estudios Interdisciplinarios, Escuela Interdisciplinaria y la Escuela basada en los estudios plenamente psicológicos, Escuela Psicologista¹⁶⁷.

2.1.1 Escuela Sociologista

Esta primera escuela, tiene como base los estudios de sociólogos como Harold Lasswell, Paul Lazarsfeld, Goerge Herbert Mead, entre otros, quienes empezaron a ver en el fenómeno de la comunicación algo atractivo de ser estudiado, sobretodo al percatarse del impacto que los medios de comunicación tenían en la ciudadanía.

¹⁶⁷ Cátedra impartida por el profesor Guillermo Tenorio. Septiembre de 2006

Podemos definir que para la Sociología (disciplina que estudia las interrelaciones de la sociedad) la comunicación es considerada como una acción social y se le define como el acto intencional mediante el cual un actor social se relaciona con otro u otros actores.

Dennis McQuail¹⁶⁸ (1969) expuso la manera cómo desde principios del siglo XX los sociólogos comenzaron a brindar aportaciones al estudio científico de los medios masivos.

Ahora bien, esta escuela adquirió gran auge en los años cincuenta y siguió como principio una corriente muy importante descrita igualmente por Sarah García Silberman¹⁶⁹ en cuanto a las ciencias sociales: el funcionalismo.

Sobre el funcionalismo, se puede resumir que esta corriente se orienta en las funciones y disfunciones del proceso de comunicación, así como de los elementos que intervienen en él.

Lo estudios desarrollados dentro de esta corriente se nutren por un lado, de la psicología conductista y su premisa del estímulo-respuesta, y por otro, de la sociología funcionalista que centra el estudio en las funciones de la comunicación¹⁷⁰.

¹⁶⁸ En Sarah García Silberman y Luciana Ramo Lira. *Medios de comunicación y violencia*, México, Instituto Mexicano de Psiquiatría/Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 117

¹⁶⁹ *Op. Cit.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 120

Estos estudios se centraron en gran parte en los receptores de los mensajes comunicacionales, siendo que estos primeros investigadores buscaron aplicar el método científico como tal, en un sentido conductista para averiguar la forma cómo respondía el espectador.

Uno de los autores que más sirvió como antecesor a dicha corriente sociológica fue George Herbert Mead (1863-1931) quien describió que los medios de comunicación masiva, como los relacionados con el periodismo, son de gran importancia para el individuo y para la organización social.

Esta importancia, define, "...se advierte de inmediato, puesto que ellos informan de situaciones a través de las cuales se puede penetrar a la actitud y experiencia de otras personas"¹⁷¹.

Mead sugirió que el principio básico para la existencia de una organización social entre seres humanos recae en la comunicación que implica la participación en el otro. "La organización misma de la comunidad consciente de sí depende de que los individuos adopten la actitud de los otros individuos"¹⁷².

Para tal efecto, Mead indagó que la comunicación sería posible sólo cuando el grado de participación del espectador fuera mayor y, para que esto sucediera, la comunicación necesitaría de la existencia de intereses comunes entre los

¹⁷¹ George Herbert Mead, *Espiritu, persona y sociedad desde el punto de vista del conductismo social*, México, Paidós, 1993, p. 275

¹⁷² *Ibid.*, p. 274

individuos y de su participación, los cuales se vinculan a través del lazo de la colaboración¹⁷³.

Otros de los principales exponentes de la corriente funcionalista-sociológica son Talcott Parsons, Robert K. Merton (quien hizo empíricos los planteamientos de Parsons) y Charles R. Wright (quién aplicó los postulados de los dos anteriores al estudio y análisis de la comunicación mediática)¹⁷⁴.

Parsons contempla a la organización social con funciones individuales. Merton agrega una visión funcional-estructural, con lo que completa el enfoque anterior y estudia las organizaciones entre las instituciones que tienen una determinada función dentro del sistema¹⁷⁵.

Por lo que toca a Charles R. Wright, su perspectiva se centra en la comunicación mediática, también llamada masiva, o colectiva, o tecnológica pública, la cual, depende de los medios tecnológicos como la prensa, la radio, la televisión y el cine.

A estos medios se les reconoce especial importancia dentro de la sociedad contemporánea porque posibilitan la rápida difusión de mensajes relacionados con la información noticiosa y el entretenimiento, así como para la socialización y difusión de la cultura.

¹⁷³ *Idem*

¹⁷⁴ Este es el enfoque de la Sociología en el trabajo *Escuelas, Enfoques y Corrientes para el estudio de la Comunicación*. Coord. por el profesor Guillermo Tenorio, México, UNAM, FCPyS, 2006

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 58

Posteriormente, surge un trabajo sociológico realizado concretamente en torno a la comunicación, el de Harold Lasswell. Particularmente, su investigación la enfoca en estudios sobre la propaganda bélica de la Primera Guerra Mundial.

La obra donde trata estos temas es *Mass Communication Research* publicada en 1927. Concretamente, en su libro *Propagande techniques in the World War* Lasswell realiza:

El análisis de los factores que modificaron las actitudes colectivas, examinando los símbolos a cuya influencia habían estado sometidos muchos millones de personas sin tomar en cuenta que estos símbolos habían entrado en la experiencia de cada persona en particular¹⁷⁶.

Lo anterior Lasswell lo resumió en que las influencias ejercidas por los medios tecnológicos públicos tienen grandes repercusiones en las sociedades.

Además, reconoce que en su estudio se excluye la experiencia individual de cada persona como factor capaz de cambiar la conducta y, en cambio, se le atribuye a los medios de comunicación la capacidad de manipulación e influencia sobre diversos sectores poblacionales.

¹⁷⁶ Harold D. Lasswell, *Psicopatología y Política*, Buenos Aires, Paidós, 1963, p. 9

Después, aparece Paul Lazarsfeld, autor que, centrado más o menos en el tipo de estudio de Lasswell, profundiza en el tipo de funciones que cumplen los medios masivos para el público¹⁷⁷.

Según describe la investigadora García Silberman¹⁷⁸, Lazarsfeld agrupa en tres los objetivos que cumplen los medios:¹⁷⁹

Conferir prestigio: La función del medio como forma de que el espectador sienta que adquiere cierto reconocimiento social.

Reforzar normas sociales: Lazarsfeld plantea que las conductas difundidas por los medios suelen alcanzar gran aceptación social y establecerse de manera general.

Disfunción narcotizante: Los medios absorben el tiempo libre de los sujetos; Lazarsfeld encuentra una recepción pasiva por parte del público.

Específicamente en cuanto a medios de comunicación, Lazarsfeld afirma que éstos refuerzan la transición, sin embargo, no son el cambio en sí. Los medios de comunicación no transmiten la herencia social cara a cara sino que, más bien, la refuerzan.

¹⁷⁷ Sarah García, *op. cit.*, p. 135

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 136

¹⁷⁹ *Idem*

Además, otra de las grandes aportaciones de Lazarsfeld es el plantear el estudio de “el flujo de la comunicación en dos pasos”, donde se plantea que la función de los líderes de opinión resulta decisiva, algo expuesto con la llamada Teoría del *two-step-flow*, de gran significación para los medios de comunicación.

Dicha teoría dice que “...en el primer escalón están las personas relativamente bien informadas por estar directamente expuestas a los medios de comunicación; en el segundo, las que frecuentan menos los medios de comunicación y que dependen de las otras para obtener la información”¹⁸⁰.

Lazarsfeld comprobó que lo que más influía en la audiencia era el contacto personal más que los propios medios de comunicación. Por ejemplo, para las mujeres, el sentir o tener la noción de conocer al líder de opinión “...generaba en ellas un ciego sentimiento de confianza”¹⁸¹.

Otra corriente sociológica que vale la pena destacar es la llamada “corriente tecnocrática de Marshall McLuhan”¹⁸².

La cual plantea que, en la medida que el ser humano generalmente se comunica para obtener aquello que desea o necesita, es importante indagar con qué y cómo lo hace.

¹⁸⁰ Armand Mattelart, *op. cit.*, p. 35

¹⁸¹ Wilbur Schramm, *La ciencia de la comunicación humana*, México, Grijalbo, 1982, p. 119

¹⁸² Marshall McLuhan, *La aldea global*, México, Gedisa, 1991, p. 98

En cuanto a los medios de comunicación, en lo que pone especial interés es en los medios tecnológicos, a través de los cuales se llevará a cabo dicho proceso como, por ejemplo, en la radio, el televisor o la imprenta.

Para McLuhan, lo importante en el estudio de los medios de comunicación no es el contenido, sino el medio mismo dentro del ambiente en el que se origina y se desarrolla. Vale recordar su frase: “el medio es el mensaje”.

Para la corriente tecnocrática deja de ser relevante que los avances tecnológicos sean o no favorables para el medio ambiente o si son “buenos o malos”, sino que se presta mayor atención a la manera en que la tecnología es adoptada por los seres humanos hasta convertirse en extensiones del propio cuerpo¹⁸³.

2.2 Escuela Interdisciplinaria

Para hablar de esta Escuela, es preciso acotar primero la definición de disciplina: “...surgen como parte de la división de las actividades intelectuales de los hombres para cubrir o satisfacer sus necesidades (...) cada una se caracteriza por su propio cuerpo de conceptos, métodos y objetivos fundamentales”¹⁸⁴.

¹⁸³*Idem*

¹⁸⁴ *Idem*, p. 149

Para el estudio de la comunicación, han surgido una gran serie de disciplinas sin un cuerpo plenamente científico pero que igualmente forman parte del conjunto teórico enfocado a analizar los fenómenos comunicativos.

Podemos dividir así a las disciplinas que se han dedicado a estudiar a la Comunicación: la filosofía, la historia, la antropología y el estructuralismo.

Filosofía. Es una disciplina que busca “...un saber crítico que analiza los fundamentos de todos sus objetos de estudio, puesto que no se conforma con aceptarlos ingenuamente”¹⁸⁵.

El trabajo filosófico busca la esencia y el “deber ser” de sus objetos de estudio, reflexiona críticamente sobre todo lo existente, “ya sea la realidad física, ya sea la realidad espiritual, ya sea incluso hasta la propia no existencia”¹⁸⁶.

Podemos definir que la filosofía se aleja de la ciencia, en el momento en que estudia cuestiones que no son plenamente empíricas. Sin embargo, el científico puede complementar su trabajo teórico riguroso valiéndose de los elementos que evalúe la filosofía, específicamente en este caso en torno a la comunicación.

¹⁸⁵ José María García Gutiérrez, *Diccionario de Filosofía para estudiantes*. Madrid, Mileto ediciones, 2001, p. 157

¹⁸⁶ *Idem*

Historia. Es una disciplina que se distingue por estudiar los hechos irrepetibles de relevancia y su función es “comprender el devenir del hombre”¹⁸⁷ que se desarrolla dentro de la sociedad.

“La historia está constituida sin duda por el hecho de que su objeto es singular, un acontecimiento, una serie de acontecimientos, personajes que no se producen sino una vez”¹⁸⁸.

Los historiadores trabajan con hechos que se contraponen con el objeto de estudio de la ciencia, ya que el científico estudia los hechos que forzosamente se repiten de manera constante.

El historiador capta la singularidad, el sentido, el significado del hecho que se convierte en historia. La historia no explica, sin embargo, es tomada por la ciencia para complementar su trabajo con ayuda de la comprensión.

Estructuralismo. Este enfoque es desarrollado en Europa y uno de los primeros autores en desarrollarlo es Claude Levi-Strass.

El punto de partida de este enfoque tiene su origen en los estudios de Ferdinand Saussure, quien encabezaba la corriente europea de estudio de la lingüística. En su “*Curso de lingüística general*” desarrollado en 1916, funda la llamada teoría

¹⁸⁷ www.inah.gob.mx/investi/historia.html

¹⁸⁸ Jacques le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente y progreso*, Barcelona/México, Paidós, 1991, p. 36

general de la semiología, que se encargará de estudiar a los signos enfocado en el plano de lo social.

El postulado básico del estructuralismo permite concebir a la sociedad como una estructura formada por partes interrelacionadas que a la vez forma parte de otra estructura más grande y así progresivamente.

Para Saussure y los estructuralistas los signos están interconectados formando la estructura del lenguaje; sólo separándolo en sus dos partes, la denotativa y la connotativa, se podrá estudiar correctamente dicho objeto de análisis.

Antropologismo. Otro enfoque disciplinario es el antropologista, el cual maneja el diálogo como vehículo de comunicación, se encargara del estudio del proceso directo de socialización de los seres humanos.

Se analiza como un fenómeno de resistencia cultural ya que involucra una opción frente al discurso dominante difundido a través de los poderosos medios industriales.

Esta corriente surge como reacción a la nueva ola tecnológico, cuando surgen modelos de comunicación que sólo se enfocan a la comunicación mediática que llama deshumanizada.

Comunicación Alternativa. Esta corriente se basa en un pensamiento apegado a lo descrito por Karl Marx a finales del siglo XIX en cuanto a su concepto de “lucha de clases”. Se asocia así, a la lucha política, por lo que maneja la comunicación política informal y puede entenderse como la difusión de mensajes transmitidos por medios informales, opuestos a la dominación de la clase dominante.

Para ello, investigadores llegaron a la conclusión de que los dueños de los medios de comunicación también son manejados por aquellos que tienen los recursos económicos para mantenerlos.

Dentro de este sistema capitalista que se describe, donde lo más importante es el fin pragmático de la compra y venta y donde el valor se encuentra en el precio y en el *status*, las cosas le darán valor al hombre y no el hombre a las cosas.

De igual manera, este sistema se aplicó a los medios de comunicación, pues su contenido se verá como una mercancía “reproducida” para la audiencia que posee el anhelo de poseer algo sumamente difícil.

Escuela Crítica. Muy a la par de la llamada “Comunicación Alternativa”, surge esta escuela que tiene entre sus principales fundamentos lo realizado por la llamada Escuela de Frankfurt, cuyos autores más representativos son: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse y Jürgen Habermas.

Su proyecto inicial era renovar la teoría marxista de la época, haciendo hincapié en el desarrollo interdisciplinario y la reflexión filosófica de la práctica científica. Los autores de este enfoque tratan de explicar los diversos fenómenos sociales y comunicacionales a partir de la lucha de clases y de una perspectiva macro social.

La Escuela de Frankfurt surgió como una consecuencia lógica ante los acontecimientos que desde la década de los años veinte se iniciaban en Europa, ya en una fecha tan temprana como 1923, se plantea la necesidad de desarrollar una reflexión global sobre los procesos que consolidan la sociedad burguesa-capitalista y el significado de la teoría ante tal consolidación.

Gran parte de su teoría está basada en el marxismo y el Psicoanálisis de Freud.

“La Teoría crítica se expresó a través de una serie de críticas de otros pensadores y tradiciones filosóficas. Su desarrollo se produjo así a través del diálogo”¹⁸⁹.

Para lograrlo, se le encargó la labor de armonizar las ideas esenciales del Psicoanálisis con los marxistas a uno de los exponentes teóricos más importantes, **Erich Fromm**.

Una de las principales ideas de Fromm quedó plasmada en su obra *El corazón del hombre*¹⁹⁰, donde describe al ser humano como caracterizado por su pasividad y como transformado a sí mismo en un bien de consumo.

¹⁸⁹ Martin Jay, *La Imaginación Dialéctica: Una Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1988, p. 83

“El hombre se ha convertido en un consumidor eterno, y el mundo para él no es más que un objeto para calmar su apetito”¹⁹¹.

La elección del **Psicoanálisis** no fue, a este respecto, casual, ya que una de las críticas más importantes del marxismo denunciaba la alienación que sufría el proletario dentro de las sociedades capitalistas, el Psicoanálisis de Freud, sobretodo el desarrollado en su libro *El Malestar en la Cultura*, también explicaba la función represiva de la sociedad sobre los instintos del individuo.

Tanto Max Horkheimer como Theodor Adorno establecerán de una forma objetiva el significado básico de lo que deberá entenderse bajo el concepto de "Teoría Crítica"; esto es, el análisis crítico-dialéctico, histórico y negativo de lo existente en cuanto "es" y frente a lo que "debería ser", y desde el punto de vista de la Razón histórico-universal.

2.3 Escuela Psicologista

Este tipo de estudios se centraron específicamente en el impacto que tenían los medios de comunicación sobre el individuo, principalmente en lo mental y en la conducta.

¹⁹⁰ Erich Fromm, *El corazón del hombre: su potencia para el bien y para el mal*, México, FCE, 1990

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 54

La primera escuela que ahondó en el estudio de la comunicación fue la Escuela estadounidense de Yale, la cual se interesó y profundizó en el estudio de la comunicación humana con una perspectiva que puede denominarse conductista-funcionalista y su relación con la persuasión y su eficacia¹⁹².

Como principal exponente de esta escuela está el psicólogo Carl Hovland cuyos trabajos tuvieron grandes repercusiones y aportaciones al estudio de la comunicación mediática.

Posteriormente, está la escuela de Kurt Lewin, quien plasmó su interés en la comunicación de los grupos y las presiones que se generan hacia los integrantes del mismo mediante normas y roles de conducta.

Según Lewin, se estudia al individuo, tanto dependientemente como independientemente; es decir, las relaciones intrapersonales e intergrupales. Estas relaciones se entenderán con la ayuda de la teoría de la dinámica de grupos y la teoría del campo o el espacio de vida.

La escuela conductista fue desarrollada por John B. Watson (1878-1958), quien defendía el empleo de procedimientos estrictamente experimentales para estudiar el comportamiento observable (la conducta) y niega toda posibilidad de utilizar los métodos subjetivos como la introspección.

¹⁹² Guillermo Tenorio, *op. cit.*, p. 134

Su fundamento teórico está basado en que a un estímulo le sigue una respuesta, siendo ésta el resultado de la interacción entre el organismo que recibe el estímulo y el medio ambiente. Considera que la observación externa es la única posible para la constitución de una psicología científica; qué respuesta se da ante un estímulo.

Escuela Psicológica de la Gestalt. La Psicología de la Gestalt es una corriente de pensamiento dentro de la psicología moderna que nace en Alemania a principios del siglo XX. Surge como una reacción al estructuralismo y al funcionalismo junto con el behaviorismo.

El artículo de Max Wertheimer sobre el movimiento aparente marca así el nacimiento de la psicología gestaltista¹⁹³.

La Gestalt tiene una perspectiva holística (totalizadora) del hombre pues lo considera como un organismo unificado en el que se unen actos y pensamientos.

Escuela de Palo Alto. La escuela de Palo Alto "...afirma que los seres humanos construimos la realidad que nos rodea. Creamos normas, y tales normas ponen a funcionar expectativas según las cuales se espera que actuemos"¹⁹⁴.

Estos investigadores partieron de tres consideraciones básicas:

¹⁹³ Melvin Herman Marx; William A. Hillix, *Sistemas y teorías psicológicas contemporáneas*, México, Paidós, 1983, p. 199

¹⁹⁴ Ricardo Bur, *Psicología para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2003, p. 175

- La esencia de la comunicación reside en procesos de relación e interacción.
- Todo comportamiento humano tiene un valor comunicativo.
- Los trastornos psíquicos reflejan perturbaciones de la comunicación.

La principal aportación de esta corriente al pensamiento es que “...el concepto de comunicación incluye todos los procesos a través de los cuales la gente se influye mutuamente”¹⁹⁵.

La comunicación estudiada es contemplada como un proceso permanente, como un todo integrado, incomprendible sin el contexto en el que tiene lugar.

Esta escuela rompe con la visión unidireccional de la comunicación, fundamentando que la comunicación no es sólo cuestión de acciones y reacciones, como lo describe el conductismo, sino que es algo más complejo, y debe pensarse desde un enfoque sistémico, a partir del intercambio.

2.4 Psicoanálisis y medios de comunicación

La última parte de este capítulo tiene que ver con una rama de la psicología que también entra en los cuerpos teóricos encargados del estudio de la comunicación: el psicoanálisis.

¹⁹⁵ Gregory Bateson, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires, 1982, p. 123

La importancia de este estudio radica en que es el que mayormente nos permitirá abordar los conceptos que hemos referido al principio del presente capítulo, como fantasía, escape de realidad o identificación.

Específicamente, su cuerpo teórico es el que más ha realizado aportaciones sobre estos conceptos y, por ende, nos permitirá desglosar porque resultan importantes para el espectador en el momento que observa los programas televisivos.

Sigmund Freud, el llamado padre del psicoanálisis, desarrolló a principio del siglo XX algunos temas centrales sobre la comunicación que, como después lo describieron otros autores, estaban ya plasmados en sus primeras deducciones.

Primeramente, al elaborar un modelo donde un individuo (el psicoanalista) interactuaba con otro (el paciente) para que por medio de la palabra conocer sus principales conflictos y neurosis emocionales, logró crear un modelo con el cual se podían estudiar tanto los deseos reprimidos inconscientes como los terrores más grandes del individuo.

En un primer plano, la comunicación se convierte en el medio por el cual se pueden liberar las represiones que aquejan al individuo; es decir, en un análisis psicoanalítico podemos exteriorizar aquellos deseos localizados en el *ello*, a los cuales resulta imposible acceder por la prohibición del *superyó* que ve imperativa la necesidad de adecuarse socialmente.

Diferentes autores desarrollaron la manera en que se debía dar este análisis clínico. Más que un monólogo, vieron que era necesaria la interacción entre analista y paciente para lograr una comunicación estable y se pudiera dar a conocer verdaderamente la parte inconsciente del individuo que lo aquejaba.

Jaques Lacan fue uno de los psicoanalistas que más logra identificar la importancia del lenguaje, el cual refiere como "...un vehículo a través del cual habla su inconsciente y la matriz lingüística de la que forma parte"¹⁹⁶.

Otro punto importante que relaciona a la comunicación con el psicoanálisis, es que esta rama de la psicología da una enorme importancia a los primeros años de vida del individuo, e inclusive, autores contemporáneos han señalado a la comunicación como el punto clave para que el individuo se desarrolle de manera positiva o negativa según su entorno.

Harry Stack Sullivan, por ejemplo, señala que en el infante existen ciertas *necesidades de satisfacción*, las cuales generan reciprocidad con otros. Estas necesidades sean "...emocionales, físicas, sexuales e intelectuales pueden generar una integración mutuamente satisfactoria con otras personas"¹⁹⁷.

También señala que en la infancia se da el surgimiento de una poderosa necesidad de una nueva forma de relación con las demás personas.

¹⁹⁶ Sigmund Freud, *Psicología de masas en Obras completas de Sigmund Freud*, Buenos Aires, El Ateneo, 2007, vol. 1, p. 304

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 302

El psicoanálisis británico, denominado generalmente como el de las *relaciones objetales*, postula que la comunicación entre el hijo y los padres será la que determine en un futuro la personalidad del individuo y la manera en que se comunicará con los demás.

Por ende, los medios de comunicación pueden ser vistos, bajo esta postura, como conductos para que las personas se estabilicen psicológica y emocionalmente.

La comunicación vendrá a ser, primeramente, la que va a tener más que ver con el desarrollo de la personalidad del individuo y por otro, la forma como el paciente puede liberar sus represiones y sus inhibiciones (aunque sea de manera inconsciente).

Ahora, es preciso extender un poco más nuestra exposición sobre esta rama de la psicología, ya que, como se ha explicado, resulta ser adecuado para entender las hipótesis y objetivos planteados en la presente tesis.

En realidad, no se utiliza mucho el psicoanálisis para realizar estudios metodológicos de este tipo, y esto en gran parte, ya que se considera que esta rama psicológica no cuenta con una estructura capaz de apearse al estudio científico, a algo comprobable y verificable.

Sin embargo, el punto será basarse en su teoría y no tanto en su estructura metodológica.

Por ejemplo, una parte fundamental de este entramado teórico constituye la división que hace de la estructura mental en tres partes: el *superyó*, el *yo* y el *ello*. Estas partes, si bien son plenamente psicológicas, nos plasman un terreno muy amplio.

El *superyó* como la parte moral, la más apegada a los patrones sociales; el *ello*, la parte totalmente apegada al instinto y a la naturaleza, y el *yo*, el plano mental que se encarga de pensar y elegir entre estas dos instancias; básicamente, trata de quedar bien con estas dos partes.

De hecho, García¹⁹⁸ explica que la formación de *yo* surge de un enorme proceso de socialización, "...como una instancia de adaptación en virtud del contacto con la realidad, como mediante identificaciones con figuras específicas con las que entra en contacto..."¹⁹⁹.

Es decir, las elecciones del *yo* están totalmente enmarcadas por lo real, donde los conceptos de adaptación e identificación entran enormemente en juego.

Estos dos conceptos²⁰⁰ se vuelven fundamentales para que programas como el de nuestro interés, la telenovela, logre un predominio sobre los demás. Recordemos el patrón, mientras más logre identificarse el espectador con el programa televisivo estará más inmerso en este mundo fantástico, logrando tenerlo más expectante.

¹⁹⁸ Sarah García, *op cit.*, p. 144

¹⁹⁹ *Idem*

²⁰⁰ *Idem*

Nadie mejor que la telenovela sabe cómo hacer que el espectador se identifique con los personajes y, en esa misma identificación, lo sienta muy real e igualmente como una forma de adecuación al mundo que ve reproducido y que siente como propio.

En este sentido, el investigador Enrique Guinsberg²⁰¹ aplica “...elementos del Psicoanálisis al estudio de los efectos de los medios masivos y de la televisión en particular sobre el hombre...”²⁰².

A lo que llegó en su estudio fue que “...los medios se han constituido en un filtro interpuesto entre individuo y realidad”²⁰³.

Por ello, resalta la importancia de la identificación, “...el concepto de identificación es primordial: la motivación central de las programaciones es despertar la identificación del público con quienes aparecen como figuras estelares”²⁰⁴.

También habla de la manipulación que ejercen programas sobre el receptor y más específicamente, sobre sus necesidades, “...explican el éxito de programas con contenidos afectivo-emocionales, violentos, dramáticos o románticos- semejantes programas permiten que los receptores canalicen sus deseos y necesidades”²⁰⁵.

²⁰¹ Retomado en Sarah García, *op. cit.*, p. 142

²⁰² *Idem*

²⁰³ *Ibid.*, p. 143

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 147

²⁰⁵ *Idem*

Es decir, el individuo se apropia de los programas y responde a necesidades en el propio espectador "...el público tiene la capacidad de asignar su propio sentido a los medios de comunicación, además, en el proceso de recepción los medios satisfacen una gama de intereses y placeres legítimos de la audiencia".²⁰⁶

García²⁰⁷ también describe uno de los puntos que más nos interesa en el orden de esta tesis, donde se describe la importancia de los medios, "... (como) una forma de entretenimiento o diversión, que ofrece alivio de la ansiedad y un escape para el aburrimiento"²⁰⁸.

Este libro de Sarah García, además de servirnos para englobar algunos de los preceptos estudiados con base en el psicoanálisis de los medios de comunicación, resulta llamativo porque maneja como pensamiento fundamental, la forma en que los medios de comunicación contribuyen a la creación de una realidad alterna (la cual nosotros llamamos fantástica).

Menciona, por ejemplo, la manera en que los medios masivos "...son el recurso fundamental de contacto con la realidad, éstos resultan determinantes en el proceso de formación de la personalidad"²⁰⁹.

²⁰⁶ En Sarah García, *op cit.*, p. 161

²⁰⁷ *Idem*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 162

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 144

Por su parte, Lorenzo Vilches²¹⁰, describe la manera como la televisión reemplaza la realidad, "...la televisión cumple un papel ideológico en cuanto sistema de representación de la realidad (...) introduce en este duplicado del mundo, y sin que se lo advierta, lo que se considere adecuado para reemplazar la realidad"²¹¹.

Ahora bien, es importante establecer, en contraste a esta interpretación, que el espectador cuenta con una serie de "mecanismos de defensa".

Por ejemplo, una telenovela puede reproducir en los personajes o en la historia misma, situaciones con las cuales el espectador se siente identificado. Y con ello, efectivamente se le está exponiendo una realidad "duplicada", como Sara García lo llama.

Sin embargo, la telenovela no va a ser exitosa sólo por crear este nuevo mundo, no necesariamente esta fantasía va a pasar a considerarse por el espectador como su realidad propia y "objetiva".

Más bien, lo que lo va a seducir, y que precisamente se sostiene en la presente tesis, es que en el programa van a haber situaciones aspiracionales que llevarán al espectador a pensar "me gustaría ser como tal personaje" y que le llevarán a querer reproducirlas en su propia vida.

²¹⁰*Ibid.*, p. 147

²¹¹ *Idem*

Es decir, a diferencia de Sarah García, en esta tesis no creemos que la televisión lleve a cabo lo que ella denomina como “construcción social de la realidad”, puesto que la verdadera construcción de la realidad se hace con base en otras instancias, como la familia, la escuela, los entornos sociales, etc.

Aquí, se piensa que la televisión genera un juego entre realidad y fantasía, siempre atractivo para el espectador.

Para terminar este apartado, vale la pena rescatar una frase acuñada por Teodoro Adorno desde mediados del siglo XX:

“...existe una necesidad de, con ayuda de **categorías psicológicas** más profundas y conocimientos de base sobre los *mass media*, establecer un cierto número de conceptos teóricos, a través de los cuales estudiar el potencial efecto de la televisión.”²¹²

²¹² Lorenzo Vilches. *La Televisión*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 89

3. EL ORIGEN DEL ÉXITO: LA CONCEPCIÓN FANTÁSTICA

Como ya lo hemos mencionado, resulta fundamental, en el proceso que lleva a cabo el espectador al momento de ver televisión, el escape de realidad.

Resulta un hecho, la gente llega a su casa después de sus actividades de diario con la expectativa de ver su programa favorito, el cual logra afectarlo y engancharlo, inclusive sin importar el marco de referencia que tenga.

Una noción que resulta aún más evidente si analizamos cómo el producto audiovisual que hemos revisado hasta el momento, la telenovela, contiene elementos pensados para lograr esta inserción en un mundo irreal que denominamos fantástico.

Como la historia, con el típico argumento melodramático que nos lleva a un mundo de conflictos y vivencias “directo a los sentidos”. Los personajes y el típico final feliz.

Como pudimos desglosar en el capítulo anterior, el estudio dentro de la comunicación que más nos podría ser útil para desarrollar estos conceptos es la psicología y más específicamente el psicoanálisis.

Sin embargo, no podemos soslayar el hecho de que el presente será un estudio interdisciplinario, así que, en principio, debemos indagar todos los enfoques

teóricos que doten al psicoanálisis de mayores elementos para lograr una mejor interpretación.

En particular, Roger Silverstone²¹³ menciona estudios que ven en la televisión, al igual que se intenta en el presente trabajo, una utilización más allá de lo formal.

Este autor parte de tres corrientes teóricas: una sociológica que tiene como principal exponente a Anthony Giddens; una del consumo, delineada con base en los estudios de Jean Baudrillard y una tercera de corte psicológica, desarrollada por el psicoanalista D.W. Winnicott.

Todas enfocadas en cómo el aparato televisivo afecta la vida cotidiana de los individuos.

La primera corriente, la sociológica, se enfoca en lo que podíamos describir como la modernización de aquellos estudios revisados en el capítulo anterior, desarrollados en la década de los 50 del siglo XX, por parte de la Escuela de Chicago.

El concepto principal que describe Silverstone sobre Giddens es el de “seguridad ontológica”. En él se plantea la manera cómo la rutina y la repetición nos brindan un control imperceptible del entorno social; genera confianza y permiten al individuo desarrollarse sin “angustia” en el mundo.

²¹³ Roger Silverstone, *op. cit.*, p. 151

“...cada vez más nos apoyamos en redes y mecanismos de relación cuyo funcionamiento no podemos ver o palpar como parte de nuestras pautas de vida diaria físicamente localizadas (...) sólo funcionan porque confiamos en ellas”²¹⁴.

Es importante este primer punto, ya que nos demuestra que el acto de ver televisión, precisamente va más allá del puro entretenimiento y cobra una importancia social en la vida del individuo que, en este caso, lo dota de seguridad y como un medio de escape para esta angustia, que según describe, siempre está presente.

Sobre la segunda corriente, la del consumo, en el libro se expone el trabajo de Jean Baudrillard, quien habla de la vida cotidiana pero enfocado en el papel que juega el mercado. Describe que “Todos los objetos y mensajes ahora se ordenan en un discurso más o menos coherente. El consumo, en tanto provisto de sentido, constituye un acto sistemático de manipulación de signos”²¹⁵.

Es decir, básicamente lo que expone se puede relacionar con lo que describimos en la parte final del primer capítulo, donde se habla de la enorme injerencia que tiene actualmente sobre la telenovela mexicana el consumo y la publicidad.

Baudrillard describe que “...los medios son máquinas de simulación clave que reproducen imágenes, signos y códigos que a su vez llegan a constituir un terreno

²¹⁴ *Ibid.*, p. 152

²¹⁵ *Ibid.*, p. 183

autónomo de realidad y también a desempeñar un rol clave en la vida cotidiana y en la borradura de lo social”²¹⁶.

Lo cierto es que, hoy en día, la televisión más que nunca constituye esta idea de “un terreno autónomo de realidad”; puesto que logra envolver de manera eficaz al espectador en esta realidad alterna, utilizando de gran manera y como herramienta principal, este ideal de consumo.

Finalmente, la tercera postura teórica está planteada desde el Psicoanálisis por D.W. Winnicott, quien se basa en la teoría de las “relaciones objetales”.

Ésta resulta clave al remitirnos específicamente a la importancia que tiene para el desarrollo del individuo y su socialización, la creación fantástica.

Para él, una de las principales formas en que el individuo desde su infancia logra desarrollarse y convivir con el mundo que lo rodea, es mediante la simbolización.

Los primeros objetos son los primeros símbolos. Los primeros símbolos son el producto de los primeros actos creativos. Y los primeros actos creativos son los primeros encuentros con la cultura. (...) Es el espacio donde el infante pone a prueba la realidad y empieza a adquirir la capacidad de fantasear, de imaginar, de soñar y de jugar²¹⁷.

²¹⁶ *Ibid.*, p.193

²¹⁷ *Ibid.*, p. 26

Este primer paso será fundamental en el proceso intelectual y creativo del individuo ya que nos hace ver la necesidad inherente que tiene de que existan productos imaginarios que le den estabilidad emocional.

Dicho proceso de simbolización y fantasía, Silverstone lo describe claramente:

La primera posesión comienza cuando el bebé empieza a morderse los puños y conduce a uno osito, una muñeca, una manta; lo que Winnicott llama el objeto transicional (...) Es el foco de todos los poderosos deseos, energías emocionales y fantasías que adherían a la madre con extensión del infante²¹⁸.

El proceso continúa en el individuo conforme crece. La simbolización, que desde un principio permitía al niño entrar en buena relación con el medio, después en su etapa adulta lo va a depositar en objetos cada vez más fantásticos y alejados del referente real. Primero un oso, después una manta y, probablemente después un programa televisivo, postura que expone Silverstone en su texto.

“...la televisión se transformará en objeto transicional en aquellas circunstancias en las que ya está permanentemente disponible o en las que es usada consciente o semiconscientemente para este propósito”²¹⁹.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 28

²¹⁹ *Ibid.*, p. 30

Este conjunto teórico ya descrito y que hemos retomado del trabajo del autor, nos sirve en esencia para comprender y tener una aproximación a la dicotomía existente entre fantasía y realidad, relación conceptual que, con base en estas nociones teóricas, nos da cuenta de su importancia en la relación del individuo con el mundo.

Una situación que en la actualidad queda más a cargo de la televisión. Livingstone²²⁰, por ejemplo, analiza el juego que se da entre estos dos mundos (realidad y fantasía) y particularmente hace referencia a las telenovelas, "...son consideradas por algunos como constantes masticadores de realidades sociales; ellas (las telenovelas) irritan y tranquilizan dentro de una narrativa compleja y a través de poderosas definibles pretensiones de realidad"²²¹.

En esencia, podemos definir que con base en el proceso televisivo, se puede establecer la siguiente relación causal, a comprobar en el presente trabajo: mientras más se llene el programa de fantasía y cumplimiento de deseos inconscientes más se tendrá enganchado al auditorio y por ende, se asegurará un mayor rating.

La vida cotidiana, se sostiene por las continuidades ordenadas de lenguaje, rutina, hábito y estructuras esenciales que damos por sentadas y que, con todas sus contradicciones, mantienen los fundamentos para comprender el papel de los

²²⁰ Roger Silverstone. *op. cit.*, p. 39

²²¹ *Idem*

medios no sólo como perturbadores, sino también como soportes de la realidad social²²².

Para refrendar el hecho de la importancia que tiene la dualidad fantasía y telenovela, basta ver la manera en que la entienden los propios productores e investigadores de este tipo de programas.

En el libro *Televisión y lenguaje audiovisual*, la investigadora social Verónica Ortiz, apoya este argumento, "...cuanto más realistas les parecen a los niños las escenas, cuanto más los personajes se parecen a ellos, más probable es que los niños reproduzcan la conducta observada; y es que parecería ser que la televisión sustituye la realidad para convertirse en la realidad misma"²²³.

Esto hablando del espectador infantil, pero el adulto no está muy lejos de esta realidad. La productora mexicana Olga Bustos, habla igualmente en torno a este concepto y la importancia que tiene para los medios audiovisuales.

"...la gente se engancha en esa mezcla de realidad-fantasía de la telenovela (...) La gente piensa: 'A mi me gustaría ser como 'X', o tener tales o cuales cualidades, o tantos bienes materiales'."²²⁴.

²²² *Ibid.*, p. 42

²²³ Alejandro Rendón., *Televisión y lenguaje audiovisual*, México, Ágora Cuadernos de Educación Comunicativa, 2007, p. 13

²²⁴ *Ibid.*, p. 100

Ahora lo que sigue como punto de análisis es ahondar en los fundamentos teóricos que nos servirán para seguir describiendo, en primera instancia, el estudio plenamente de los medios de comunicación, posteriormente de la televisión y finalmente de la telenovela.

3.1 Nociones sobre un “Psicoanálisis de la Comunicación”

Antes que nada, el punto principal para este capítulo es realizar una revisión teórica que nos acerque a los conceptos y nociones que específicamente iremos a utilizar, anteponiendo como guía el objetivo principal del trabajo: una explicación del porqué resulta importante la fantasía en el proceso de expectación televisiva.

A los cuales añadiremos también otras teorías que nos permitan conformar un marco interdisciplinario más amplio.

A este conjunto conceptual le llamaremos: “Psicoanálisis de la Comunicación”, y en las siguientes páginas le iremos dando forma y contenido.

3.1.1 La fantasía según el Psicoanálisis

Desde Freud, el Psicoanálisis ya había estudiado el proceso fantástico en el individuo. Al definirlo como “...(un) guión imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada, los procesos

defensivos, la realización de un deseo y, en último término, un deseo Inconsciente”²²⁵.

Lo describía como una actividad surgida específicamente del inconsciente según factores que tienen injerencia en su pensamiento. Este proceso imaginativo está presente desde los primeros años de vida del individuo. Freud describe el proceso puntualmente:

“A partir del narcisismo en virtud del cual yo me deseo como otro, nace la relación con el otro como relación de captación. El niño vive desde el principio la relación objetual como relación de captación: se crean así las ‘fantasías’, sobre las que se entrelazarán las relaciones sucesivas”.²²⁶

En la telenovela, como ya se expuso, las historias, personajes, temáticas, etc., están dirigidas a que se logre ver proyectado el cumplimiento de deseos inconscientes, cubrir necesidades que el individuo no puede llenar en su vida cotidiana y esta búsqueda de deseo tiene que ver entonces, retomando a Freud, con un objetivo social²²⁷.

Freud desde sus primeros libros y análisis clínicos empezaba ya a darle una importancia fundamental a la imagen y la fantasía.

²²⁵ <http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/5118/Fantasia.html>

²²⁶ Roger Silverstone, *op. cit.*, p. 86

²²⁷ *Ibid.*, p. 39

Por ejemplo, hablaba mucho de la relación del individuo con lo simbólico: “La ilusión deriva de los deseos del hombre: fuente inagotable de fantasías”²²⁸.

En esencia, describía que el psicoanálisis permitiría “...conectar diferentes dominios de la experiencia: el pasado y el presente, la vigilia y el sueño, el pensamiento y el sentimiento, los acontecimientos interpersonales y las fantasías más íntimas”²²⁹.

Ahora bien, su importancia no sólo recae en las definiciones que haya aportado específicamente sobre fantasía, sino que su cuerpo teórico nos permite adentrarnos a estudiar al espectador desde otras aristas; qué piensa el espectador cuándo ve el programa, qué permite ese escape de realidad y qué lo alienta.

Si vemos, desde su concepto nodal, el inconsciente, Freud aseguraba que “El real significado de mucho de lo que pensamos, sentimos y hacemos está determinado en forma inconsciente, fuera del alcance de nuestra consciencia”²³⁰.

De esta manera, el inconsciente también está presente en el momento en el que nos encontramos en relación con los medios audiovisuales, y ese es el gran fundamento de este trabajo, encontrar la manera para evaluar qué tanta importancia cobra este proceso al momento de la expectación.

²²⁸ *Ibid.*, p. 45

²²⁹ *Ibid.*, p. 33

²³⁰ Stephen A. Mitchell; Margaret J. Black, *op. cit.*, p. 51

“La psique tiene elaborados recursos para regular las tensiones instintivas que son la fuente de toda motivación y que ejercen una continua presión para alcanzar una descarga”²³¹.

Otro punto nodal de la teoría psicoanalítica tiene que ver con el modelo estructural del inconsciente el cual Freud dividió en tres partes, las cuales podemos entender como tres tipos diferentes de acción: *ello*, *yo* y *superyó*.

“...el *ello* es una caldera llena de excitaciones borboteantes (...) el *yo* es una colección de funciones reguladoras que mantienen bajo control los impulsos del *ello*, el *superyó* es un conjunto de valores morales y de actitudes de autocrítica organizadas en gran medida en torno a las imágenes parentales internalizadas”²³².

Este modelo, lo podemos ver reflejado enormemente en otra de las concepciones clave de Freud, el *Complejo de Edipo*. En él, se podría decir que se lleva a un escenario práctico de lo identificado por Freud de manera teórica, siendo que define los estadios fundamentales que se dan en la vida del ser humano: el *principio de realidad* (que podemos identificar con el *superyó*) y el *principio del placer* (con el *ello*).

Básicamente, refiere a la lucha interna del infante por los deseos que tiene con el progenitor que cumple la función materna, resulta importante porque marca el

²³¹ *Ibid.*, p. 51

²³² *Ibid.*, p. 56. Tomado de la definición de Sigmund Freud (1933), p. 50

momento donde el niño deberá dejar atrás sus instintos y deseos más primitivos, para evolucionar y adaptarse al entorno social.

Este Complejo estará presente a lo largo de la vida de la persona de manera sublimada y también remarcará este conflicto del *yo* por decidir entre el *ya* mencionado *principio de realidad* o el de *placer*.

El devenir de este preciso momento resulta trascendental en la vida del niño y después, en su vida adulta, ya que le dota de los primeros elementos que formarán la base de su inconsciente y, por ende, de sus ulteriores creaciones fantásticas.

Sobretudo, si entendemos que la fantasía, en última instancia va a ser el reflejo de un deseo del inconsciente.

Muchas de las telenovelas, por ejemplo, manejan como tema fundamental este conflicto, extrapolando situaciones donde el protagonista debe dejar atrás sus deseos más profundos para acceder a lo que le dicta la sociedad; una aceptación llena de conflictos y dificultades que alimenta la historia.

En estos temas vemos totalmente escenificada esta pugna inicial de la niñez sobre la cual hacemos referencia.

Básicamente, la mayoría de los guiones de este tipo de programas, tienen como motivaciones clave este referente psicoanalítico. El cual, muchas veces, es el que

más impacta al televidente, pues en su inconsciente este *Complejo de Edipo* nunca desaparece; constituye una lucha eterna del inconsciente.

Para continuar, debemos de señalar que, tal cómo lo vimos en el primer capítulo, otro de los conceptos que vale la pena entender y desarrollar es el de *identificación*.

3.1.2 Identificación: aprendizaje, proyección e introyección

Sobre el concepto de identificación debemos partir del hecho de que éste es un proceso plenamente psicoanalítico y que en gran parte compete al inconsciente.

“La identificación no es una categoría de conducta; es un mecanismo que produce modificaciones perdurables en el sujeto. Sin embargo, ambos procesos pueden llegar a integrarse”²³³.

Roy Schafer, también apoya este argumento y además se enfoca en los niveles de conciencia que participan en dicho proceso, mencionando un aspecto clave, el vínculo que propicia:

El proceso de identificarse con un objeto es inconsciente (...) A través de ella, el sujeto percibe como propias una o más influencias regulatorias o características del objeto que se han hecho importantes para él y prosigue su vínculo con el objeto²³⁴.

²³³ León Grinberg, *Teoría de la identificación*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1978, p. 8

Finalmente, la identificación, y por lo cual resulta trascendental en el proceso de escape de realidad, ya no está enfocado en alguien en particular, sino en lo que representa (el llamado rol); lo que en un principio focalizamos como real, pronto se dotará de características fantásticas.

La psicoanalista Edith Jacobson, igualmente habla de la importancia del rol en la creación fantástica; "...las primeras identificaciones son de naturaleza mágica y conducen a fantasías o creencias temporarias de que el sujeto está fusionado o convertido en el objeto amado sin tener en cuenta la realidad"²³⁵.

La unión del concepto identificación y fantasía también está marcado por el estudio de las conductas, lo cual de manera más clara y específica nos encamina a la expresión dramática que vemos representada en las telenovelas:

"Numerosas identificaciones son la expresión dramática de una fantasía en la que el sujeto realiza en forma compulsiva un tipo de conducta que entra en conflicto con el yo (...) El sistema del *ello* sería entonces un sistema de representaciones inconscientes que devienen en la representación de los deseos inconscientes"²³⁶.

Todo este proceso de identificación que tiene el espectador durante el proceso dramático, lo podemos ver reflejado actualmente en la telenovela, ya que el

²³⁴ *Ibid.*, p. 17

²³⁵ *Ibid.*, p. 14

²³⁶ *Ibid.*, p. 21

proceso se da de una manera muy similar; esta “representación de deseos inconscientes”.

En particular, Freud describe la identificación como “la forma original de vínculo afectivo con un objeto”²³⁷. Para él, cobran gran relevancia conceptos como simbolismo y comunicación.

“...la importancia de la relación objetal con la madre desde el comienzo de la vida, sobre la base del mecanismo de identificación, para la adquisición ulterior del pensamiento, de los símbolos y de la comunicación”²³⁸.

De hecho, planteaba a la identificación como uno de los aspectos más importantes para el desarrollo de individuo y el desarrollo mismo de su aparato psíquico:

Freud consideraba la identificación interviniendo en la estructuración del aparato psíquico, del *yo* y del *superyó*; en la evolución posterior del individuo y en el desarrollo histórico de la humanidad, en la formación de los grupos, en la sublimación, en el aprendizaje, en la creatividad, en el control de la agresión, en las elecciones de objeto, en la evolución del complejo de Edipo, en la empatía y la comprensión, en los mecanismos de elaboración onírica,

²³⁷ *Ibid.*, p. 25

²³⁸ *Ibid.*, pp. 26-27

en las fantasías y sueños diurnos, en los actos fallidos y en la formación de síntomas²³⁹.

Otro de los aspectos clave sobre el concepto de identificación tiene que ver con la relación que guarda con otro proceso, el del **aprendizaje**. Ambos conceptos se basan en su desarrollo de la experiencia, sin embargo, la diferencia entre los dos tiene que ver con el nivel y alcance con que cuentan.

Tal como lo define el psicoanalista Zetzel Meissner:

“El aprendizaje produce modificaciones estructurales en el orden representacional y en las capacidades funcionales de las instancias psíquicas, mientras que los procesos identificatorios producen cambios estructurales internos más profundos que afectan la realidad interna del self y la organización interna del yo y del *superyó*”²⁴⁰.

Es decir, el aprendizaje apunta al “aspecto más periférico del mundo interno”, mientras que la identificación a su parte central²⁴¹.

Otro autor que hace una gran aportación sobre este concepto es Heinz Hartmann quien amplió el espectro de trabajo del psicoanálisis al hablar de “...la influencia determinante del entorno en la personalidad”.

²³⁹ *Ibid.*, p. 32

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 8-9

²⁴¹ *Idem* p. 9

De manera particular describió el proceso de adaptación remontándose, tal como lo hiciera en algún momento Freud, a las interpretaciones darwinianas, "...los seres humanos están diseñados intrínsecamente para insertarse en su entorno"²⁴².

Lo que entendió es que la adaptación además de hacerse a nivel físico se hace a nivel psicológico.

Hartmann tomó la noción de **sublimación** desarrollada por Freud, la cual es descrita como un proceso defensivo que canaliza el poder del impulso sexual "hacia propósitos aceptables, productivos. Así, una fijación voyeurista puede ser transformada (por ejemplo) en un talento para la fotografía"²⁴³.

Y la transformó en lo que él llama *neutralización*. Con la diferencia de que el aspecto sexual ya no sólo se sublima, sino que más bien evoluciona para transformarse, "...el yo despoja a los instintos de su cualidad sexual y agresiva"²⁴⁴.

En cuanto al proceso específico de identificación del individuo con historias y personajes, como en nuestro caso se lleva a cabo con la telenovela, el Psicoanálisis desglosa muchos componentes que resultan imprescindibles:

La forma en que el sujeto concibe a la otra persona es solamente una versión posible de la misma. Esta versión estará determinada por las necesidades urgentes

²⁴² Stephen A. Mitchell; Margaret J. Black, *op. cit.*, p. 78

²⁴³ *Ibid.*, p. 81

²⁴⁴ *Idem*

o intenciones del sujeto, su estado de ánimo, sus proyecciones, por la naturaleza y limitaciones de su apreciación objetiva de esa persona y por otros factores selectivos y distorsionantes²⁴⁵.

A final de cuentas, el espectador no se identificará con el actor de la telenovela como tal, sino con el rol o representación que hace sobre el personaje en la historia.

Otros conceptos relacionados con la identificación y que resultan de igual importancia son: la **proyección** y la **introyección**.

Giddens lo exponía desde un punto de vista social.

“Los mecanismos de introyección y proyección aparecen como defensa contra la angustia y la frustración y protegen al niño de ser inundado por la agresión, la angustia, la rabia, permitiéndole un placer sustitutivo transitorio que le facilitará luego aceptar el pecho externo real (la madre siempre representando el rol social) cuando éste reaparece”²⁴⁶.

Por ende, estos conceptos resultan procesos básicos para el escape de realidad, el individuo ahora adulto, sigue este proceso que tenía cuando era niño; la televisión

²⁴⁵ León Grinberg, *op. cit.* p. 10

²⁴⁶ Roger Silverstone, *op. cit.*, p. 39

pasa a ser ese “placer sustitutivo transitorio” y en el cual se proyecta e introyecta, permitiéndole afrontar la realidad de mejor manera.

Melanie Klein describe perfectamente el **proceso introyectivo** en el individuo: “...toda introyección no lleva necesariamente a la identificación, sino al establecimiento de una relación objetal intrapsíquica.”²⁴⁷

Este proceso, entonces, no lleva necesariamente a identificar sino al establecimiento de una relación intrapsíquica.

El otro concepto es el de **proyección**, el cual se define como “...una actividad defensiva tendiente a alejar del yo la creciente excitación interna; para evitar el peligro, lo aleja”²⁴⁸.

Melanie Klain, igualmente, lo describe: “...el yo proyecta lo bueno y lo útil. La acción combinada de la introyección y la proyección, su interjuego dinámico, es lo que contribuye a la estructuración de la mente fortaleciendo los primeros estadios del yo. La proyección participa igualmente en la formación del superyó”²⁴⁹.

Por último, y en resumen a todo lo que aquí expuesto, vale la pena poner atención a los cuatro tipo de identificaciones que describe Rycott²⁵⁰:

²⁴⁷ León Grinberg, *op. cit.*, p. 36

²⁴⁸ *Ibid* p. 41

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 42

²⁵⁰ *Ibid* p. 44

1) La identificación primaria es el estadio de cosas que se supone existe en la infancia, cuando el individuo debe todavía diferenciar su identidad de la de sus objetos.

2) La identificación secundaria es el proceso de identificar con un objeto la identidad separada que ha sido ya descubierta.

3) La identificación proyectiva es el proceso por el cual una persona imagina estar dentro de objetos externos a sí mismo.

4) La actividad introyectiva es el proceso de identificarse con un introyecto, es decir, el proceso por el cual una persona imagina a otra estando dentro suyo y formando parte de sí mismo.

3.1.3 La interpretación de los sueños

La última rama que vale la pena desglosar en este “Psicoanálisis de la Comunicación” es aquello sobre lo que Freud más ahondó, por considerarlo un concepto clave: el sueño.

“Freud consideró siempre que su mayor contribución era el significado de los sueños. Tal consideración se debía a que, ocultos en la narración de los sueños, se encontraban para él secretos pertenecientes a la subjetividad humana”²⁵¹.

De hecho, uno de los primeros trabajos y que prácticamente es la “punta de lanza” de Sigmund Freud es: *La interpretación de los sueños*.

El punto clave de esta investigación, es que da cuenta cómo durante el proceso onírico, el inconsciente se expresa con toda libertad, y aunque se expresa en un lenguaje incomprensible, tiene grandes implicaciones en los deseos inconscientes del individuo.

Los autores psicoanalíticos que siguieron a Freud de hecho se centraron en demostrar que los sueños “...son elaboraciones secundarias, tejidas a partir de un amplio y variado espectro de fragmentos de la vida psíquica pasada y presente: deseos y anhelos, fantasías y percepciones, esperanzas y temores”²⁵².

Por ello, y sobretodo relacionado con la fantasía, resulta nodal lo que podamos entender sobre los sueños mismos.

En este primer trabajo de Freud sobre los sueños, surgen varios conceptos fundamentales, los cuales vienen desglosados en el libro de Charles Baudoin,

²⁵¹ Stephen A. Mitchell; Margaret J.Black. *op. cit.*, p. 57

²⁵² *Ibid.*, p. 57

*Introducción al análisis de los sueños*²⁵³:

- 1) Evocación (de Claparède) o asociación afectiva. Dos ideas que tienen la misma colaboración emotiva o sentimental y tienden a evocarse una a otra.
- 2) Condensación (de Freud) Las ideas en lugar de asociarse se amalgaman (se vuelven una).
- 3) Transferencia (de Ribot). La emoción o el sentimiento que está unido a un objeto se extiende a otros objetos que le están asociados (por contigüidad, semejanza, o a veces, contraste).
- 4) Desplazamiento (de Freud). Es un conjunto de elementos representativos coloreados con el mismo matiz afectivo, pero desiguales en importancia; separa el sentimiento o la emoción de su objeto principal para atarlo a objetos accesorios. (Lo que el estructuralismo nos retrata por medio del concepto de símbolo).

Estos conceptos son básicos para entender al sueño, sin embargo, el punto clave está en que también pueden servir para entender la creación fantástica.

²⁵³ Charles Baudouin, *Introducción al análisis de los sueños*, Buenos Aires, Psique, 1978, pp. 26-27

Los sueños para el Psicoanálisis, "...aparecen como sustitutos de la acción no realizada; suponen un lleno afectivo que no se descargó"²⁵⁴.

Este lleno afectivo tanto lo descargamos en el sueño, como por medio de realizaciones fantásticas como lo son los productos comunicativos; hablando del proceso que llevamos a cabo como espectadores.

Al respecto, vale la pena señalar un trabajo realizado por el semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico Christian Metz denominado *El significante imaginario*, donde lleva a cabo un análisis sobre el cine y las implicaciones que tiene sobre él, el Psicoanálisis, el inconsciente y de manera específica el sueño.

"El soñador no sabe que está soñando, el espectador de la película sabe que está en el cine: primera y principal diferencia entre situación fílmica y situación onírica"²⁵⁵.

A partir de esta investigación , Metz llega a la conclusión de que:

"...la participación afectiva puede llegar a ser particularmente viva, según la ficción de la película y entonces aumenta en un grado la transferencia perceptiva (...) La

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 29

²⁵⁵ Christian Metz, *El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 91

consciencia del sujeto tiene de la situación fílmica como tal comienza a enturbiarse un poco, a estremecerse sobre sí misma...²⁵⁶.

Metz habla de un tipo de ensoñación (o soñar despierto) que lleva a cabo el espectador en el momento de presenciar alguna obra fílmica, la cual tiende a alejar al sujeto de su realidad, por unos instantes.

Este ensueño, define Metz, “al igual que el estado fílmico y contrariamente al sueño, es una actividad del velar”²⁵⁷.

El espectador inmóvil y mudo, no tiene oportunidad de ‘sacudir’ su sueño naciente (...) se trata del mismo *quántum* de energía, que en un caso sirve para alimentar los actos y en el otro para investir la percepción hasta convertirla en esbozo de una alucinación paradójica²⁵⁸.

De manera particular, Metz asegura que el “engaño” ocurrido en el proceso onírico es muchísimo más poderoso que el surgido a partir del proceso cinematográfico. Sin embargo, en los dos sufrimos un tipo de engaño inconsciente que nos termina afectando.

“El coeficiente de engaño es muy superior en el sueño porque el sujeto “cree” más lo que ve. El engaño diegético, menos fuerte en lo absoluto, es más singular,

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 92

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 114

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 93

quizás más temible, si lo remitimos a sus condiciones, puesto que es el engaño de una persona despierta”²⁵⁹.

Algo comprobable en la medida que, durante la proyección, tenemos un estado de alerta bajo y el grado de rechazo es casi tan nulo como el que existe en los sueños.

Claro que el ensueño y la proyección filmica poseen diferencias muy marcadas: “...la película ya implica una fabricación material, mientras que el ensueño, fabricación puramente mental, puede permitirse una mayor vaguedad...”²⁶⁰.

Otro aspecto que marca un distanciamiento entre estos dos aspectos, referido por Metz, es que el ensueño corre a cuenta de nuestro inconsciente, de lo que vamos elaborando en nuestra cabeza, la película ya es algo, digamos, “impuesto”.

“En términos de realización de deseo, la película es doblemente inferior al sueño: es algo ajeno y se la experimenta como ‘algo menos verdadero’.”²⁶¹.

Lo que es un hecho, en palabras de Metz, es que en cualquier proyección cinematográfica (algo que podemos adaptar a la proyección televisiva) existe un objetivo de “saciedad afectiva” y eso es, para el presente trabajo, uno de los aspectos clave: los creadores de productos comunicacionales persiguen que se logre un cumplimiento de deseos inconscientes.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 97

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 119

²⁶¹ *Idem*

Lo más importante es que gran parte de este entendimiento sobre el cine se puede trasladar sin problemas al entender televisivo y de manera particular a nuestro objeto estudio, la telenovela.

Así, debemos concluir que en la medida que las historias, hechas para cine o para televisión, tengan más capacidad para lograr que se descargue ese sentimiento como el del sueño, se podrá lograr una mayor identificación y proyección con el público.

Otros dos conceptos fundamentales son: la censura y la represión.

En los estados de sueño, el control y la censura se debilitan y una parte de lo reprimido asciende y se hace visible”²⁶².

Este aspecto resulta siempre atractivo. En la telenovela, por ejemplo, es usual la manera como el villano rompe con las reglas. En el espectador se presenta así un proceso donde el *ello* logra identificación con este personaje, sin embargo, el *superyó* se termina identificando con el personaje opuesto, el del héroe, ante esta necesidad de censurar al deseo.

Lo cual da como resultado un juego plenamente psicológico que resulta intrigante y sobretodo atractivo para el espectador.

²⁶² *Ibid.*, p. 38

Otro concepto que ya mencionamos, pero que igualmente Freud lo utiliza para aplicarlo en el sueño es el del “símbolo”, que entiende como “...la expresión subjetiva de la afectividad (asociaciones ancladas en la psique humana)”²⁶³.

El símbolo lo podemos definir como una convención social, algo que se repite y se manifiesta continuamente por lo cual se le dota de un significado universal. Pero lo importante que nos aporta la teoría psicoanalítica de Freud, es su importancia en el plano afectivo:

“Donde existe un exceso de deseo de sentimiento, de emoción, aparecen los símbolos. El exceso es la forma de represión necesaria y suficiente para provocarlos”²⁶⁴.

Ahora lo que sigue es centrarnos en uno de los estudios que ha marcado un hito en la teoría comunicacional moderna y que forzosamente deberá formar parte de este conglomerado teórico: el estructuralismo.

3.2 El aporte del estructuralismo

Uno de los mayores avances que se ha hecho sobre psicoanálisis en los estudios recientes, tienen que ver con la inserción que ha tenido en su entramado teórico el estructuralismo.

²⁶³ Charles Baudouin, *op. cit.*, p. 33

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 46

De hecho, Jaques Lacan, uno de los mayores teóricos contemporáneos del psicoanálisis y que expondremos en el apartado siguiente, divide el sueño en una parte manifiesta y en una parte latente, muy apegado a la manera en que el estructuralismo lingüístico dividía al lenguaje en una parte denotativa (el llamado significante) y una parte connotativa (el significado).

Como vimos en el segundo capítulo, el enfoque estructuralista se desarrolló en Europa y su principal representante es Claude Levi-Strass. Precisamente, el punto de partida de este enfoque tiene su origen en los estudios de Ferdinand de Saussure, quien encabezaba la corriente europea de estudio de la lingüística.

En su *Curso de lingüística general*, desarrollado en 1916, funda la llamada teoría general de la semiología, que se encarga de estudiar a los signos enfocado en el plano de lo social.

De esta manera, no se puede entender al signo solo, sino hasta que se pone en armonía con otros signos y se constituye entonces como lenguaje.

Hablando de Levi-Strauss, su trabajo principal fue *Las estructurales elementales del parentesco* de 1949. Con él, examina los sistemas de parentesco desde un punto de vista estructural y demuestra cómo organizaciones sociales

aparentemente distintas eran de hecho permutaciones de estructuras básicas de parentesco²⁶⁵.

El postulado básico del estructuralismo permite concebir a la sociedad como una estructura formada por partes interrelacionadas, que a la vez forman parte de otra estructura más grande y así progresivamente.

En la comunicación, por ejemplo, tienen importancia los elementos sociales que permanecen constantes y se repiten dentro de la realidad.

“Claude Lévi-Strauss concibió a la sociedad como un conjunto de individuos que se comunican entre ellos (...) la tarea del antropólogo –o en este caso comunicólogo-, es identificar el código que se oculta detrás del juego de apariencias sociales”²⁶⁶.

Podemos decir que Levi-Strauss identificó algunos factores como la lengua, la economía, la política, entre otras, como constituyentes de la estructura y que entonces, sólo al conjuntarlas podrán dar como resultado un proceso real de comunicación. Y de manera separada podremos obtener y explicar una estructura completa.

Los medios de comunicación son un ejemplo claro de las estructuras comunicativas, si analizamos cada una de sus partes nos daremos cuenta que al

²⁶⁵ www.wikipedia.org/Estructuralismo Consultado el 10 de enero del 2012

²⁶⁶ Judith Lazar, *La ciencia de la comunicación*, México, Cruz O., 1995, p. 44.

unirlas, lograremos una estructura completa y que sin una de esas partes no puede tener un trabajo normal se vuelve disfuncional.

Otra de las partes estudiadas por el psicoanálisis a la cual más se ha adentrado al estudio estructuralista es la del sueño, ya que en ese desarrollo onírico se ha llegado a la conclusión que no sólo nos importa la parte manifiesta en él (significante), sino también su parte latente (significado).

Siendo que el sueño es una creación fantástica, en gran medida, es que podremos relacionar muchos aspectos teóricos que lo describen pero para ser utilizados ahora enfocados en las creaciones fantásticas.

Y más, si entendemos la relación y separación entre parte manifiesta y parte latente que de igual forma se da en una creación fantástica como en la telenovela.

De hecho, la principal utilización que le daremos a la corriente estructuralista será de manera metodológica, con el análisis que se pretende realizar en el último capítulo.

Basados en ello, esta disciplina nos servirá para entender la telenovela por estructuras, no de manera global, sino dividiéndola en diferentes partes para su estudio: aspectos denotativos como colores, planos, música; y elementos connotativos como el guión, el contexto, los personajes, los planos de identificación, etc.

Sean Hall establece la definición y distinción entre connotación y denotación:

Con frecuencia se emplea el término denotación para expresar el significado literal, como algo producido sin código alguno, mientras que el término connotación depende de una mayor participación del código²⁶⁷.

Simplemente, refiere que el nivel denotativo expresa el significado establecido por “códigos más cerrados” y el nivel connotativo expresa el significado de “códigos más abierto (uso intencionalizado)”²⁶⁸.

3.2.1. Jaques Lacan: El estructuralismo y el psicoanálisis

Jaques Lacan resulta trascendental ya que trató incansablemente de revalidar las teorías de Sigmund Freud, exponiendo lo que consideró imprescindible, “(un) retorno a la teoría bien establecida, bien fijada, bien asentada en el mismo Freud, la teoría madura, pensada, afianzada, verificada”²⁶⁹.

Lacan²⁷⁰ destaca específicamente dos momentos en la teoría de Freud:

²⁶⁷ Jorge González (coord.), *La cofradía de las emociones interminables*. México, Universidad de Guadalajara Coordinación Editorial, 1998, p. 100

²⁶⁸ *Idem*

²⁶⁹ André Green en *Estructuralismo y Psicoanálisis*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Argentina, 1970, p. 62

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 65

1) El momento de la relación dual, pre-edípica, en la que el niño vive esta relación dual en el modo de la fascinación imaginaria del ego, siendo él mismo ese otro, tal otro, todo otro; todos los otros de la identificación narcisista primaria.

2) El momento del Edipo, en que surge una estructura ternaria cuando el padre entra como intruso en la satisfacción imaginaria de la fascinación dual, perturba su economía, rompe sus fascinaciones e introduce al niño en lo que Lacan llama el “Orden Simbólico”, el del lenguaje objetivador.

Miranda Hiriart consigna muy concretamente lo que conlleva el estudio de Lacan y la función que le da al psicoanálisis. “La verdadera función del inconsciente, según Lacan, es estar en relación profunda, inicial, inaugural, con la función del concepto de lo no aprehensible, lo no captado, lo no entendible”²⁷¹.

Para Lacan el inconsciente tiene un entendimiento más allá de lo establecido por Freud, “El inconsciente está de lado del sentido, la pulsión de lo real; es precisamente la disyunción-conjunción entre ambos campos el terreno propio del Psicoanálisis”²⁷².

Otro punto importante de Lacan reside en que le da una enorme importancia al lenguaje, noción clave para la comunicación. Además de relacionarlo con el sueño y su importancia en la concepción del binomio fantasía-realidad.

²⁷¹Gonzalo Miranda Hiriart, *Jaques Lacan y lo fundamental del psicoanálisis*, Santiago de Chile, Ediciones UCSH, 2003, primera edición, p. 17

²⁷² *Ibid.*, p. 18

Así, Lacan se dedica a estudiar, con base en el lenguaje el discurso "...la necesidad de retrotraer la experiencia psicoanalítica a las formas de ese lenguaje, de restaurar el poder de las palabras y las leyes del discurso"²⁷³.

Igualmente, desarrolló la importancia de la fantasía y su relación con el deseo, basado en gran parte con lo que ya había investigado y desarrollado Freud:

"Una imagen ('fantasía') debido a que remedia el momento de la falta implícita en el deseo, pasa a asumir, por su posición, el papel de soportar toda la recompensa de ese deseo: proyección función de lo imaginario"²⁷⁴.

Lacan es el autor que más desarrolló conceptos en torno al sueño y fue el que más lo entendió como conformado por las dos partes que mencionamos en el apartado anterior: una parte manifiesta, la historia en sí, que vemos reflejada al momento de la ensoñación y una parte latente, escondida en los signos y símbolos del proceso onírico.

"...el hilo conductor que puede guiar nuestro esfuerzo no puede ser otro que el de la traducción de lo manifiesto a lo latente con ayuda de las leyes de lo simbólico, de las que la lingüística no sería más que una aplicación particular"²⁷⁵.

²⁷³ *Ibid.*, p. 86

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 93

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 14-15

Como lo afirmamos anteriormente, uno de los aspectos clave de Lacan es la separación que hace en el psicoanálisis de significante y significado, tal como lo hizo el estructuralismo en el lenguaje.

El psicoanálisis de Lacan ve una relación estrecha con el significante, es decir, la parte denotativa, lo cual lo separa en gran parte de otras ramas psicológicas como por ejemplo, el conductismo.

“(El conductismo) nada tiene en común con un psicoanálisis que concierne a la relación del hombre con el significante y no con el lenguaje en cuanto fenómeno social”²⁷⁶.

Otro de los puntos clave en la teorización de Lacan, fue retomar la división semiótica de Roman Jakobson en metonimia y metáfora, para ser utilizado en orden de los elementos que conforman al sueño.

Así, Lacan identificó que el concepto de metonimia, que para Jakobson representa una relación de contigüidad en el lenguaje (analizado en varios textos y discursos poéticos) se podía relacionar con el proceso de desplazamiento que se suscita en el sueño. Y, por otra parte, el concepto de metáfora, que remite a una relación de remplazo en el lenguaje, se podía sustituir por el concepto de condensación.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 95

“El significante tiene, pues, una función activa en la determinación de los efectos y, por esto, lo significable aparece sufriendo su marca, convirtiéndose en el significado”²⁷⁷.

Prosiguiendo con los principales conceptos desarrollados por Lacan, otro de los puntos fundamentales es la importancia que le da a lo aspiracional y la cuestión de idealización, preponderado en su teoría del “**estadio de espejos**”.

Esta teoría expone cómo el niño de entre 6 y 18 meses sufre una experiencia profunda y transformadora cuando se da cuenta y queda cautivado por su propia imagen en un espejo, “se vuelve una criatura diferente: una imagen entera integrada, coordinada; es una versión idealizada de sí mismo”²⁷⁸.

De esta manera, a lo que Lacan llega es a que “...el yo se construye en torno a ilusiones, imágenes, que se convierte en la base de lo imaginario”²⁷⁹.

A final de cuentas, y pensando en nuestro objeto de estudio, en la telenovela podemos encontrar un campo de estudio a esta noción, pues refleja la idealización de amas de casa, mujeres y hombres, personajes afines a su realidad.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 92

²⁷⁸ Stephen A. Mitchell; Margaret J. Black, *op. cit.*, p. 307

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 310

En el desarrollo del niño, Lacan también destaca la importancia tanto de lo imaginario como de la simbolización.

Es decir, antes de apropiarse de la capacidad de hablar, el sujeto encuentra en el mundo a esa otra persona que le articula su destino, “ese *Otro* trasciende las dimensiones de todo tipo de expresión y especialmente la del lenguaje articulado que ayudará a descifrarlo”²⁸⁰.

Otro concepto que dilucidó Lacan es el del *fantasma*, concepto que habla de “...la relación ‘imposible’ del sujeto con *a*, siendo *a* el objeto causa de su deseo”²⁸¹.

El fantasma es usualmente concebido como un guión que realiza el deseo del sujeto, en él se representa una escena pero no del deseo totalmente satisfecho, sino, por el contrario, del deseo como tal. “La idea fundamental es que el deseo no es algo dado, sino algo que se debe construir...”²⁸².

Lacan encuentra además que detrás de estas fantasías que llama fantasmas, “hay una estructura que nos puede llevar a la clave de la posición del sujeto respecto de un goce. Este fantasma fundamental opera como sostén del sujeto, como artefacto que transforma *displacer* del trauma a *placer*”²⁸³.

²⁸⁰ André Green, *op. cit.*, p. 108

²⁸¹ *Idem*

²⁸² Slavoj Žižek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Buenos Aires, Editorial Paidós, primera edición, 1991, p. 22

²⁸³ *Ibid.*, p. 50

Para Lacan, la angustia tiene otro significado del que había llegado Freud; no es la falta del objeto lo que da origen a la angustia sino, por el contrario, el peligro de que nos acerquemos demasiado al objeto y de este modo perdamos la falta misma. “La angustia es provocada por la desaparición del deseo”²⁸⁴.

Lo que más le angustia al ser humano es esa falta de deseo, perder aquello que le da una razón para seguir adelante.

Si vemos, esta angustia es la base del guión en la mayoría de las telenovelas: la historia parte cuando el personaje principal tiene un deseo, mientras más se acerque a obtenerlo, se irán creando situaciones que le impidan llegar a la meta y esta angustia recurrente es lo que por definición le fascina al televidente.

Otro aspecto que vale la pena mencionar, y que será de gran ayuda en nuestro análisis, tiene también que ver con la manera como él interpreta al símbolo.

Para Lacan lo simbólico media entre dos conceptos: la fantasía (lo imaginario) y lo real (el objeto).

Igualmente, destaca su importancia como elemento primordial de socialización. Para Lacan, la vida de las personas está marcada por una única ley, la de lo *Simbólico*, “...ve la eficacia del Orden, de la Ley, que acecha desde antes de su nacimiento a todo hombre por nacer, y se apodera de él, para asignarle su lugar y

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 24

su rol, su destinación forzada”²⁸⁵.

La renovación que Jaques Lacan hace del psicoanálisis, nos es de gran importancia, ya que se logra relacionar esta escuela con teorías desarrolladas en la actualidad, sobre todo en torno al lenguaje, concepto que está forzosamente relacionado con la comunicación.

Una de sus más trascendentales definiciones: “El sueño, se presenta como un texto incomprensible que ahora puede ser traducido mediante ciertas claves técnicas, modelo que progresivamente se hace intrusivo no sólo a todas las producciones del paciente, sino también a las obras de arte y otras manifestaciones culturales”²⁸⁶.

3.2.2 El estudio de Christian Metz

Christian Metz nos sirve mucho para este trabajo, ya que ha sido un de los pocos en partir del psicoanálisis y el estructuralismo, para estudiar un producto comunicacional, en su caso, con el cine.

En *El Significante Imaginario*, establece que la lingüística (rama que da origen al estructuralismo), y el psicoanálisis, son las dos principales disciplinas encargadas

²⁸⁵ André Green, *op. cit.*, p. 79

²⁸⁶ Gonzalo Miranda Hiriart, *op cit.*, p. 126

de lo simbólico, “...tienen por objeto inmediato el hecho de la significación”²⁸⁷

Metz al analizar al cine, parte del entendimiento de que el psicoanálisis no es “enteramente freudiano”, sino que “...el famoso retorno a Freud impuesto por Lacan obtiene de esta situación su origen y su misma necesidad”²⁸⁸.

Lo que Metz identifica como psicoanalítico es la tradición de Freud y su continuación con prolongamiento originales como los que giran en torno a las aportaciones de Melanie Klein en Inglaterra y Jaques Lacan en Francia²⁸⁹.

Es decir, la utilización del psicoanálisis en lo que llama “psicoanálisis aplicado”, su utilización para el estudio de un objeto de estudio en específico; en su caso, en el campo del cine.

Uno de los conceptos teóricos que más tomó en cuenta es el “espejo de Lacan”, expuesto anteriormente, donde, según refiere Metz “...se permite el nacimiento de determinados rasgos mayores de la identificación primaria (la formación del Yo)·(...)”es cuando el infante se ve como ser ajeno, y junto a otro ser ajeno”²⁹⁰.

El Yo del niño se forma por identificación con su semejante, y ello en dos sentidos a la vez, metonímico (en el sentido de significante) y metafórico (en el sentido de

²⁸⁷ Christian Metz. *op. cit.*, p. 24

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 26

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 27

²⁹⁰ *Ibid* p. 47

significado). El otro ser humano que sale en el espejo, el propio reflejo que es el cuerpo y que no lo es, que se le parece. Es la primera vez que el niño se identifica a si mismo como objeto²⁹¹.

Metz continúa con esta interpretación de la teoría de Lacan:

Lo que posibilita la ausencia del espectador es la pantalla, donde el espectador ya ha conocido la experiencia del espejo (del verdadero), y que entonces es capaz de constituir un mundo de objetos sin tener que empezar reconociéndose a sí mismo²⁹².

Podemos definir, a partir de lo que indagó Lacan y lo que afirma Metz, que el “estadio del espejo”, es la primera forma mental en que el individuo identifica a alguien exterior y lo que le permite aprehender los productos audiovisuales.

“...el espectador sabe que existen objetos, que él mismo existe como sujeto y que se convierte en objeto para los demás; se conoce y conoce a sus semejantes”²⁹³.

Una pregunta fundamental que hace Metz al respecto es, entonces, ¿a qué se identifica el espectador durante la proyección de la película?

²⁹¹ *Idem*

²⁹² *Idem*

²⁹³ Christian Metz, *op. cit.*, p. 52

A lo que afirma que la identificación bajo su forma primera he dejado de serle una necesidad actual, pero él continúa, en el cine, dependiendo de un juego identificador permanente sin el cual no habría vida social²⁹⁴.

En el proceso concreto que lleva a cabo el espectador, tiene ocasión de identificarse con el personaje de la ficción. Pero aún así, hace falta que exista. “Sólo vale atribuido a la película narrativo-representativa, y no a la constitución psicoanalítica del significante de cine como tal”²⁹⁵.

Metz describe este tipo de identificación en el cine como “secundaria” porque es diferente a la que se en el estadio del espejo²⁹⁶. Pero, su importancia tiene que ver con la posibilidad de lograr arraigo en el inconsciente.

Estos son algunos de los puntos desarrollados por Metz, siendo de gran importancia la parte de la identificación y que sin duda nos guiará en el análisis a realizar en el último capítulo.

Por último y habiendo estudiado este conjunto de teorías, lo que queda es exponer la siguiente relación: la de la televisión, y en particular, la telenovela, con la fantasía.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 55

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 58

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 48

4. LA TELENVELA Y LA FANTASÍA

Lo que sigue en esta tesis, es enfocarnos en lo que se ha estudiado específicamente en torno a la televisión y más específicamente sobre la telenovela. Vertiendo sobre los aspectos que consideramos más relevantes, es decir, la importancia que tiene el psicoanálisis y la concepción fantástica para estos programas en el gusto del auditorio.

Para llevarlo a cabo, partiremos primero del análisis de la televisión como tal, segundo, de los análisis y estudios hechos sobre la televisión con base en el psicoanálisis, después, un delineamiento de la relevancia de la fantasía en la telenovela y, finalmente, un recuento de las metodologías más comunes usadas para realizar este tipo de análisis.

Como parte conclusiva de este capítulo, indagaremos nuestra premisa fundamental: qué tanto tiene que ver la cuestión fantástica en el *rating* y éxito que tiene la telenovela.

Algo que, englobaremos en una simple relación causal matemática:

Mayor Fantasía = Mayor Rating.

Planteamiento que iremos comprobando a lo largo del presente capítulo.

4.1 El análisis de la televisión

Lo primero que se debe entender es que la televisión y el cine tienen una característica en común; han logrado desarrollar un lenguaje propio.

Tal como lo plantea Lorenzo Vilches, quien asegura que “La importancia consiste en la posibilidad de introducir la hipótesis de un lenguaje tanto cinematográfico como televisivo partiendo de unidades que funcionan con normalidad en estos mismos medios: la secuencia”²⁹⁷.

Es decir, podemos identificar como los elementos principales de cualquier producto televisivo: el plano y la secuencia, formada esta última por una conjunción de planos.

Igualmente, otro aspecto importante al que refiere Vilches es el juego textual, el cual se realiza a través de tres componentes:

Podemos así definir que son tres las partes que conforman los productos audiovisuales: un realizador individual o colectivo, **Autor**; la puesta en escena de un producto complejo, pero finalmente coherente, que constituye propiamente el **Texto** y, finalmente, su recepción activa por un destinatario, el **Lector modelo**”.

²⁹⁷ Lorenzo Vilches. *La lectura de la imagen: Prensa, cine y televisión*, México, Paidós, 1991, p. 75

Según Vilches, “sólo el psicoanálisis recientemente, y en forma incipiente, ha comenzado a pensar en el sujeto/espectador”²⁹⁸.

Es decir, esta rama del pensamiento es la que más nos permite entender lo que pasa en la mente del espectador: “La imagen tiene significación porque hay personas que se preguntan sobre su significado (...) Fotografía y realidad parecen ser una pareja indisociable no sólo en la historia de la reproducción icónica.”²⁹⁹.

Entre los conceptos clave que desglosa Vilches, en particular, sobre la imagen televisiva, destaca dos:

El **guión**, “...texto de continuidad entre las secuencias, las previsiones de todas las escenas que serán encadenadas linealmente”³⁰⁰.

El **montaje**, su importancia radica en su entendimiento como “código estratégico de la coherencia fílmica”, donde se da “la articulación de imagen en imagen”³⁰¹. Hace visibles aquellos aspectos y códigos ocultos en el guión.

Sobre estas nociones teóricas, Vilches asegura que para que verdaderamente formen una coherencia secuencial mutua, en la relación interna/externa, se deben tomar en cuenta tres tipos de reglas icónicas sintácticas:

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 14

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 14

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 82

³⁰¹ *Ibid.*, p. 84

- a) La coherencia espacial viene dada por la puesta en escena (dentro del plano) y su relación con las reglas del montaje.

- b) En la alternancia de planos es necesario que cada uno de los actantes realice acciones que lo transformen en personaje que cumple funciones narrativas.

- c) La unidad secuencial no es coherente si no se da relación entre el espacio y el tiempo de la narración. Lo que llama “simultaneidad temporal”.

El **cambio** y el **tiempo**. Vilches asegura que la imagen en movimiento no se puede concebir sin estos dos conceptos. Si no hay cambio no hay sucesión de imágenes y, por consiguiente, no hay tiempo. El tiempo implica la sucesión, en cantidad de imágenes y esta cantidad origina al tiempo.³⁰²

Afirma que esta “lógica temporal” es la que da “la carga de realidad y credibilidad con que aparecen los hechos representados, los personajes y las cosas”³⁰³. Esta lógica del tiempo se refiere a la realidad filmada, mientras que la lógica discursiva tiene que ver con el discurso fílmico sobre la realidad prefílmica.

³⁰² Bettetini, 1979 ,en *Ibid.*, p. 88

³⁰³ Lorenzo Vilches, *op. cit.*, p. 108

“...la expresión temporal y discursiva coincide con un tiempo de la historia y con un tiempo de la lectura”³⁰⁴.

Esta lectura de imagen se hace por medio del encadenamiento ininterrumpido del sentido a través del cambio continuo de relaciones entre las imágenes; la comprensión de las totalidades perceptivas que se hallan a lo largo de la cadena de sucesión de planos.

Otro de los conceptos clave es la **lectura de la imagen**. Vilches refiere que en este proceso “...el Lector (el destinatario del mensaje) realiza un proceso (que es psicológico y semiótico a la vez) que consiste en la interiorización de un conjunto de reglas”³⁰⁵.

Sobre la imagen, “El marco establece dos niveles de lectura: un nivel perceptivo (experiencia sensorial), y un nivel lógico y psicológico, dado que incorporamos a nuestra experiencia un espacio del cual nos hemos apropiado al percibirlo la primera vez”³⁰⁶.

Una lectura muy a la par que establecía Freud y Lacan para el psicoanálisis, en su caso, sobre el sueño y aquí viene la parte interesante.

³⁰⁴ Mitry, 1965, en *Idem*

³⁰⁵ Lorenzo Vilches, *op. cit.*, p. 110

³⁰⁶ *Idem*

Para el análisis que se pretende realizar sobre la telenovela no podemos perder de vista cómo se divide el lenguaje en una parte denotativa y una connotativa.

Vilches, por ejemplo, nos habla del marco de representación, donde destacan algunos conceptos que forman parte del plano, el cual es la unidad física que da sentido a los encuadres, ángulos, profundidad de campo, movimientos de aparatos (como de cámara), etc.³⁰⁷ Es decir, la parte denotativa.

El autor los define como los “trazos diseñados, los códigos de reconocimiento de las marcas sintácticas y gráficas, tales como el punto, la línea, el círculo, el triángulo. En el caso de la imagen cinética habría que distinguir los diferentes ejercicios de ángulos y movimientos mecánicos que realiza la cámara cinematográfica”³⁰⁸.

En la parte connotativa entraría ya aspectos más conceptuales, como por ejemplo, el guión o los arquetipos de los personajes, pero que igual sirven en la descripción de este lenguaje audiovisual.

Desde 1960, se inició una discusión en torno a quienes sostenían la existencia de un lenguaje específico cinematográfico y quienes lo negaban.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 112

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 36

Retomando a Humberto Eco³⁰⁹, Vilches habla de la semiótica aplicada en este sentido: "...la relatividad de una concepción puramente lingüística basada en el concepto de la doble articulación, esencial para la lengua y la necesidad de ampliar el campo de estudio de la semiótica al de la imagen"³¹⁰.

Lo que genera es que se comience a centrar el estudio y la investigación en torno a la complejidad del pensamiento de Peirce mediante la utilización de instrumentos lógicos que profundicen el análisis de los fenómenos icónicos³¹¹.

Uno de los puntos clave en esta nueva visión fue aclarar el problema del **referente**, que hasta entonces se le veía como una realidad extrasemiótica. "Humberto Eco plantea el problema en forma eficazmente productiva a través de sus principales obras, contrastando la noción de semejanza con cualquier otra relacionada con el referente"³¹².

Otro aspecto importante al respecto fue la llegada de Louis Hjelmslev quien, según Vilches, amplió el propio campo teórico del signo. Con él, "...el signo asume la significación como un acto –un proceso que relaciona-, que pone en movimiento, que une dos términos: significante y significado, el resultado de esta unión es el signo"³¹³.

³⁰⁹ En *Ibid.*, p. 17

³¹⁰ *Idem*

³¹¹ *Idem*

³¹² *Idem*

³¹³ *Ibid.*, p. 30

Además del aspecto social, “El valor del signo está determinado por su entorno y este valor está colocado dentro de un **contexto**”³¹⁴.

Una de las cosas que planteaba Hjelmslev es que “...a través de la textualidad es realizada no sólo la función pragmática de la comunicación, sino, también, donde es reconocida por la sociedad”³¹⁵.

Hjelmslev describía que lo importante en la división que se hace de nuestro objeto de estudio debe basarse en que “...no es la división de un objeto en partes, sino la conducta del análisis de modo que se acomode las dependencias mutuas entre esas partes y nos permita dar cuenta adecuada de ellas”³¹⁶.

Es decir, la importancia de un elemento a analizar no radica en su división como tal, sino en las dependencias que tienen las partes en que se divide.

“...la totalidad del objeto sometido a examen puede sólo definirse por la suma total de las mismas; y cada una de sus partes puede sólo definirse por las dependencias que la unen a otras partes coordinadas...”³¹⁷.

Hjelmslev define al análisis como “la descripción de un objeto por las dependencias uniformes de otros objetos respecto de él y entre sí”³¹⁸.

³¹⁴ Louis Hjelmslev, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredas, 1974, pp. 160-161

³¹⁵ Lorenzo Vilches, *op. cit.*, p. 31

³¹⁶ Louis Hjelmslev, *op. cit.*, p. 56

³¹⁷ *Ibid.*, p. 57

Una de sus principales aportaciones es definir que dentro del plano de la expresión también existen dos partes: forma (la parte más denotativa) y sustancia (la más connotativa), lo cual igualmente ocurre en el plano del contenido.

Las dos entidades que contraen la función del signo se comportan del mismo modo en relación con ella. Según Hjelmslev, en virtud de la función del signo existen sus dos funtivos (funciones) que pueden ahora designarse con precisión como forma del contenido y forma de la expresión.

“Y en virtud de la forma del contenido y de la forma de la expresión existen respectivamente la sustancia del contenido y la sustancia de la expresión³¹⁹.”

Es solamente en este sentido que podemos decir que un signo es signo de otra cosa, donde el signo cuenta con dos direcciones: al "exterior", hacia la sustancia de la expresión, y al "interior", hacia la sustancia del contenido³²⁰.

La expresión y el contenido no son otra cosa que el significante y el significado al cuál ya había referido Saussure.

Ambos planos, según Hjelmslev son “funtivos *solidarios*”³²¹, o sea que se implican mutuamente. Tanto en el contenido como la expresión tienen sustancia y forma.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 60

³¹⁹ *Ibid.*, p. 85

³²⁰ *Ibid.*, p. 76

³²¹ *Ibid.*, p. 77

Podemos concluir que para Hjelmslev, la lengua es un sistema de signos, por lo tanto, una semiótica, y que está constituida por dos planos (expresión y contenido) que por separado no son una semiótica.

Otro autor, del cual ya hicimos referencia, pero vale la pena retomar, es Christian Metz, pues es quien más nos habla de la importancia del Psicoanálisis en el análisis de los medios audiovisuales.

Según él, lo que reclama la intervención ilustrativa de esta rama de la Psicología son los rasgos pertinentes de la materia del significante en el cine, y los códigos específicos que autorizan estos rasgos: la materia del significante y la *forma* del significante, tal como lo entiende Hjelmslev³²².

“Cuanto más se reduce una película a su diégesis, menor importancia posee el estudio de su significante para su sistema textual”.

Un aspecto interesante que desarrolla Metz es el llamado “**desdoblamiento**”.

“Lo típico del cine no es lo imaginario que eventualmente pueda representar, sino el que es, ante todo, lo que le constituye como significante”³²³.

³²² *Ibid.*, p. 40

³²³ Christian Metz, *op cit.*, p. 46

Un concepto muy relacionado con el tipo de proyecciones que sufre el auditorio con los personajes y la historia contada en las telenovelas.

Sobre el montaje, Metz explica su entendimiento como una gran extensión sintagmática, es decir, de elementos y códigos que formulan y dan realidad a la historia.

“La cadena filmica, igual que las demás, es contigüidad no es nada más que una larga serie de contigüidades: es el efecto-montaje en su sentido más amplio”³²⁴.

El conjunto de tales yuxtaposiciones (contigüidades posicionales) constituye la película en lo más literal de su contenido, según Metz, “en su material textual: toda película es una gran extensión sintagmática”³²⁵.

Otro punto importante viene dado por un autor de nombre Salomon, quien indaga la importancia de los niveles de **aprendizaje** audiovisual del espectador, y que está directamente relacionado con su manera de entender el producto.

Salomon³²⁶ partió de un estudio realizado a niños para conocer estos distintos niveles de aprendizaje que tenían con la televisión.

³²⁴ *Ibid.*, p. 50

³²⁵ *Idem*

³²⁶ En Jorge González, *op. cit.*, p. 67

Describió como primer nivel el punto donde los niños interpretan los objetos vistos en la pantalla según las habilidades aprendidas en su entorno real. Aún en este punto, “se encuentran con ángulos y encuadres, colores e iluminaciones que determinan una precisa percepción audiovisual de los objetos”³²⁷.

Prosiguiendo, indica que en el segundo nivel “...se encuentran las convenciones y modos propios del medio (...) Se trata, por tanto, de la sintaxis televisiva, donde una disolvenca puede indicar una transición temporal, o un barrido rápido puede indicar una transición espacial”³²⁸.

En un tercer nivel, están las formas simbólicas, lingüísticas y no lingüísticas usadas por la televisión, “la competencia simbólica del espectador puede haber sido adquirida con otros medios, como sucede con la fantasía despertada por la narración de una historia televisiva, pero que puede tener su origen en la estructura de la fábula”³²⁹.

Igualmente, habla de estímulos del entorno que tienen importancia en cuanto a la parte perceptiva “...tales como la intensidad, el movimiento, el contraste, el cambio, la novedad, lo inesperado y lo incongruente”³³⁰.

³²⁷ *Idem*

³²⁸ *Ibid.*, p. 69

³²⁹ *Idem*

³³⁰ *Ibid.*, pp. 68-69

El punto principal en el entendido de Salomon es que la relación con el medio televisivo genera un nivel de aprendizaje en el espectador (en este caso el infantil), el cual "...fortalece las habilidades mentales y el lenguaje de los medios puede llegar a formar parte del esquema mental de los niños en el sentido de hacerles pensar en forma de zooms, panorámicas y cortes de montaje"³³¹.

Aprendizaje que además, se aumenta conforme crece el niño y llega a la edad adulta, "Si el aprendizaje visual se incrementa con la edad es porque los niños aprenden a 'leer' las imágenes"³³².

En este sentido, se afirma que estudios como el de este tipo han puesto de manifiesto la urgencia para pasar del ámbito teórico al estudio de los códigos, lenguaje y las formas del audiovisual.

Uno de los aspectos más positivos de la investigación moderna de los efectos de la televisión es la atención experimental y teórica al medio técnico. El montaje y los movimientos de cámara tienen funciones precisas dentro del lenguaje cinematográfico y televisivo tales como narrativas, semánticas, sintácticas o estilísticas³³³.

Salomon indaga que el lenguaje de la televisión puede servir como modelo de representación o habilidad mental, especialmente, según refiere, por medio de

³³¹ *Ibid.*, p. 69

³³² *Ibid.*, p. 71

³³³ *Ibid.*, p. 74

estos movimientos y usos de la cámara: “(por ejemplo) el primer plano puede funcionar como actividad analítica, el plano general como contextualización”³³⁴.

Kipper analizaba la relación entre estos movimiento y su influencia en el espectador para la comprensión del entorno “...los estudios han llamado la atención sobre las cualidades contextualizadas de los movimientos de cámara”.³³⁵

Así como su relación con el aspecto emocional del programa, donde los movimientos de cámara pueden tener en un *film* o programa de televisión, el objetivo de explotar la parte emocional y el carácter dramático de una escena.³³⁶

Otro aspecto mencionado es el color y la iluminación. Johansson y Johansson,³³⁷ describen que “...el entorno contiene información visual manifestada en la reflexión de superficies y bordes que carece de valor simbólico. (...) el observador obtiene información de la forma del objeto a partir de la transformación de las configuraciones geométricas más que por los cambios de iluminación”³³⁸.

Por lo pronto, estos son algunos de los conceptos teóricos más importantes referidos al lenguaje audiovisual y que nos serán de gran utilidad para el análisis que se realizará en el siguiente capítulo.

³³⁴ *Idem*

³³⁵ *Ibid.*, pp. 76-77

³³⁶ *Ibid.*, p. 79

³³⁷ *Ibid.*, p. 77

³³⁸ *Idem*

Ahora lo que sigue es hablar de la manera en que el psicoanálisis ha sido utilizado para explicar la televisión en sí.

4.2 El psicoanálisis para la televisión

Hablando específicamente de investigaciones formales sobre televisión y el programa de nuestro interés, la telenovela, éstas son pocas.

Lo que intentaremos hacer en este capítulo es dedicarnos a revisarlas yendo de lo general a lo particular, para primero dar una revisión a los estudios sobre televisión como tal y posteriormente a las que se enfoquen en la telenovela.

Para este apartado vamos a partir de otro libro del investigador Lorenzo Vilches titulado *La Televisión*, en el cual agrega elementos interesantes específicamente para el estudio de la televisión y ya no tanto únicamente enfocado al estudio de la imagen.

Allí, desarrolla que la televisión tiene y ha tenido enormes repercusiones en la forma social de la representación de la cultura, la economía y la política; "...ha alterado nuestro mundo, las causas y los efectos de la tecnología de la televisión en nuestra sociedad"³³⁹.

³³⁹ Lorenzo Vilches. *La Televisión*, p. 23

Según define, en la medida que los estudiosos de la comunicación comenzaron a revisar la manera en que la televisión afectaba el propio comportamiento del público, se empezaron a estudiar "...las necesidades individuales que presumiblemente la televisión podía satisfacer desde un punto de vista psicológico"³⁴⁰.

Vilches, ve en el aspecto psicológico un punto clave para analizar el impacto de la televisión en el espectador, tal y como se ha interpretado en los capítulos precedentes.

Específicamente, habla del trabajo del Dr. Eugene David Glynn³⁴¹ el cual vertió en torno a adultos enfermos (depresivos, esquizofrénicos) y que le dio para formular una simple premisa:

"La televisión parece satisfacer (a los enfermos) sus necesidades de cuidado, nutrición, confort y solaz. Se afirma que naturalmente es una satisfacción simbólica pero que aquellos enfermos se encuentran inconscientemente como un niño en el regazo de su madre"³⁴².

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 23

³⁴¹ *Television an the American Character -A Psychiatrist looks at Television* en Lorenzo Vilches, *op. cit.*, p. 27

³⁴² *Idem*

Este aspecto nos amplía lo que ya habíamos revisado del psicoanalista D.W. Winnicott³⁴³, quien estudió la importancia del simbolismo en el ser humano como reducto del afecto natural hacia los padres.

Si recordamos, Winnicott planteó que el infante sustituye en un principio a su madre con cosas cercanas a él como lo son peluches, juguetes, etc., según indagó, “esta primera forma de simbolización expresará su difícil contacto con el mundo real”³⁴⁴.

El niño conforme crece deja atrás estas primeras formas de simbolización para dejarlas idealizadas en la televisión.

Si bien, el estudio de Glynn está enfocado en pacientes enfermos no deja de ser útil para apoyar esta noción; el espectador termina utilizando la televisión como una forma de satisfacer sus necesidades.

Específicamente, Vilches³⁴⁵ indica la manera en que estos estudios (los de Glynn) a la par de otros “...aumentaron la conciencia del gran poder de atracción psicológica que ejercía la televisión”³⁴⁶.

³⁴³ En Roger Silverstone, *op. cit.*

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 193

³⁴⁵ Lorenzo Vilches, *La Televisión*, p. 29

³⁴⁶ *Idem*

Dicha importancia psicológica resulta, en su opinión, fundamental en el momento de determinar porqué al auditorio le gusta o le disgusta cierto programa televisivo.

Continuando con la revisión, otra línea de investigación que aborda Vilches tiene que ver con el aspecto funcionalista, rama teórica que revisamos en el segundo capítulo, cuando relata la manera como "...el uso de la televisión está relacionado con ciertas expectativas y necesidades de los espectadores"³⁴⁷.

De manera particular, retoma un estudio realizado por Denis McQuail³⁴⁸ donde hizo una revisión de la televisión en Europa y en el cual desarrolló una tipología de las necesidades de la audiencia.

A la conclusión que se llegó es que la televisión se usa como un objeto para escapar del tedio cotidiano, "...para tener un tema de que hablar con los amigos y comparar a la gente con acontecimientos vistos en la pantalla".³⁴⁹

Lo cual nos acerca a otro tema que aún no habíamos planteado: cómo alimenta nuestra vida cotidiana.

Debemos entender que en la medida que la televisión ha pasado a formar parte de la vida diaria, también ha pasado a servirle a la cultura misma. Básicamente, se vuelve un requerimiento social observarla, la misma sociedad es la que te obliga a

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 32

³⁴⁸ *Sociología de los medios masivos de comunicación*, 1972, en *Ibid.*, p. 35

³⁴⁹ *Idem*

observar ciertos programas y si no se hace te terminas “perdiendo” en los temas relevantes para la mayor parte de la sociedad.

Para este aspecto también resulta clave la cuestión psicoanalítica en el espectador. Como lo hemos visto, la aceptación social es primordial para la estabilidad emocional y psíquica del individuo. Si entendemos que lo reproducido por la televisión pasa a formar parte de lo cotidiano, se puede entender mejor la importancia que cobran ciertos programas televisivos.

Para los grupos sociales en la actualidad, lo más importante es que te vistas como cierto actor, que hables como él o inclusive que te rijas por la ideología que plasma en la pantalla, de no ser así quedas relegado de la sociedad.

Como ejemplo, vale recordar el programa *Otro Rollo*, un programa mexicano de comedia y variedades que se transmitía en vivo en los estudios de Televisa, conducido por Adal Ramones.

Su capacidad de penetración en amplias esferas sociales, generó que muchos jóvenes hablaran, se vistieran y hasta dijeran los modismos y expresiones que el conductor reproducía en dicho programa.

Si lo analizamos, el conductor se hacía ver como un personaje plenamente identificable con los adolescentes y adultos, no mayores a los 30 años. Y lo que

reproducía en el programa tenía mucho que ver con las vivencias comunes de este auditorio juvenil al que estaba dirigido.

Teniendo como base lo que aquí hemos estado exponiendo, ésta resultó una parte importante para que tuviera el éxito que tuvo.

Otro aspecto fundamental y del cuál no habíamos referido son los estereotipos, los cuales "...influyen en forma sobresaliente en la relación televisión y sociedad".³⁵⁰

La telenovela y en sí el melodrama, es el programa televisivo que más estereotipa a sus personajes, por ello, consideramos que ésta es una razón más que da cuenta del porqué la estructura melodramática es la más aceptada por el público.

Hay que simplificar lo que hemos dicho hasta aquí, la televisión nos crea una realidad alterna y fantástica que a final de cuentas nos servirá de escape. Pero, los programas televisivos toman esa realidad, y aunque la presentan como alterna y el mismo auditorio la reconoce como tal, pasa a formar parte de su vida cotidiana.

Cabe para ello mencionar otro autor al que refiere Vilches, Jean Piaget, quien generó una teoría en torno al "desarrollo cognitivo" y su importancia en el momento en el que se ve un programa televisivo.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 41

“La teoría de Piaget es la más conocida y la más explícita al observar que el proceso de desarrollo cognitivo ocurre a través de la adaptación y la organización”³⁵¹.

Para hacer más claro el concepto expuso que el proceso cognoscitivo “es la relación que existe entre el sujeto que conoce y el objeto que será conocido”³⁵².

Piaget indica que se inicia cuando éste logra realizar una representación interna del fenómeno convertido en objeto del conocimiento.

Podemos describir, que los instintos que tiene *per se* el individuo, tan estudiados por el Psicoanálisis y representados con el *ello*, son los que finalmente motivarán el arte y, en tiempos más recientes, según nuestra interpretación, a la creación de cine y de programas televisivos.

Lo que tenemos enfrente es ese proceso que Freud llamaba *sublimación* y que después Heinz Hartmann³⁵³ describió como *neutralización*, pero este factor no sólo sucede en quién crea los productos artísticos, sino también, y eso es lo que nosotros indagamos, en el espectador.

Como hemos expuesto, el espectador también crea mecanismos que le permiten observar de mejor manera los programas. Los programas más exitosos serán así los que menos fuercen al auditorio a realizar este proceso.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 64

³⁵² http://es.wikipedia.org/wiki/Desarrollo_cognitivo Consultado el 29 de mayo del 2012

³⁵³ Stephen A. Mitchell; Margaret J. Black, *op. cit.*, p. 81

El individuo prefiere programas sin alta complejidad no porque no se pueda adaptar (en este sentido psicoanalítico) a otros, sino porque se termina acostumbrando y si tomamos en cuenta que la meta final del producto es generar este escape de realidad, es por ello que programas como la telenovela son los que resultan más accesibles.

A lo que queremos llegar con estos planteamientos es evidenciar cómo la cuestión psicoanalítica tiene un serio peso en la manera en que el auditorio se vuelve o no un asiduo consumidor del producto audiovisual.

Sin embargo, aún queda confluir otros conceptos para irnos acercando específicamente a la importancia que tiene la fantasía, desde el punto de vista psicoanalítico, en el acto de ver telenovelas.

4.3 Estudios de telenovela. En búsqueda de la fantasía

La telenovela, desde su aparición, ha llamado la atención por la manera en que ha ido captando audiencia y sobretodo porque se llegó a consagrar como el programa de mayor importancia y el más rentable para este medio de comunicación.

Como hemos venido diciendo, una de las características más importantes de la telenovela y que genera su alta expectación es ese golpe directo a los sentidos del espectador, a sus emociones, "...se consumen en alto grado de manera inmediata

y no mediada porque las sensaciones transmitidas llegan sin “traducción racional”³⁵⁴.

Roland Barthes³⁵⁵ habla de cómo en todos estos programas reina el “discurso amoroso”, a partir de esto se desprenden los problemas y conflictos que escenifica la narración; “El amor es el objeto de búsqueda de todos los personajes, este sentimiento se entrecruza con nudos dramáticos a lo largo de la narrativa”³⁵⁶.

En la medida que el espectador se identifica con lo que ve reflejado en la pantalla más se puede adentrar en ese mundo fantástico³⁵⁷. En el caso de la televisión y de las telenovelas en particular, las situaciones percibidas son vividas por identificación.

La autora Gisela Klindworth³⁵⁸ habla precisamente sobre esta parte imprescindible en la telenovela, la manera en que uno se siente parte de la historia ya que reflejan cotidianidad.

La telenovela aborda aspectos de la vida “que producen tensión, éxtasis y emoción en los distintos públicos, y tiene un formato exitoso porque conjuga diversidad de sentidos sociales en una forma cotidiana de entendimiento”³⁵⁹.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 202

³⁵⁵ Tomado de Ana B. Uribe, *Mi México imaginado. Televisión. Telenovelas y Migrantes*. México, Editorial Porrúa, 2009, p. 42

³⁵⁶ Ana B. Uribe, *op. cit.*, p. 46

³⁵⁷ Ana B. Uribe, *op. cit.*, p. 134

³⁵⁸ en Jorge González (coord.), *op. cit.*, p. 180

³⁵⁹ Reeve y Nass, 1996 en Jorge González (coord.) *op. cit.*, p. 184

Este llamado a desprenderlo de la realidad es prácticamente demandado de manera inconsciente por el espectador, quien demanda que los medios los lleven a algún lugar emocionalmente especial y les aporten sentimientos más extremos de los que están acostumbrados en su vida cotidiana a través de sus narrativas e imágenes, es decir, adentrarse en la fantasía.

A final de cuentas, este contraste entre lo real y lo ficcional es algo que viene desde nuestros sueños, tal como lo indica Jorge González³⁶⁰:

La televisión no sólo construye versiones de la lacerante realidad “real”, esa que es tan seria, tan pesada, tan apabullante, sino que también construye toda una gama de distintas versiones de nuestros sueños y temores, de nuestros temores y recuerdos, de nuestras fantasías y frustraciones, en fin, de nuestros juegos y afanes³⁶¹.

González lo denomina “teleficción”: “el éxito de la telenovela tiene que ver en la medida que representa ‘el drama de la vida’, ‘el sueño de la vida se convierte en la vida del sueño’.”³⁶².

Por su parte, Uribe³⁶³ retoma otro concepto que merece la pena ser mencionado para el presente trabajo: el imaginario, algo que no debemos confundir con fantasía.

³⁶⁰ en *op. cit.*, p. 86-87

³⁶¹ *Idem*

³⁶² *Ibid.*, p. 179

Para describirlo Uribe retoma al investigador Néstor García Canclini³⁶⁴, quien parte del hecho de que la simbolización rompe barreras nacionales, "...compartir recursos simbólicos que van más allá de los límites de las fronteras nacionales"³⁶⁵.

Por su parte, Appadurai³⁶⁶, afirma que "...la imaginación es central para las formas de acción social y una herramienta que compone el nuevo orden global, es el factor constitutivo de la subjetividad moderna"³⁶⁷.

Es decir, debemos entender a la imaginación como uno de los principales fundamentos del entender colectivo actual y, por ende, uno de los conceptos más importantes en el aspecto social moderno.

La diferencia más importante es entonces que el imaginario corresponde a la fantasía puesta en práctica de manera colectiva, mientras que la fantasía es un reflejo individual del inconsciente.

A diferencia de la concepción fantástica, la imaginación; "...no es un rito, ni una palabra que refiera a un sentido de evasión, escape y contemplación, se trata de una práctica de la vida diaria, una acción social y cultural"³⁶⁸.

³⁶³ Ana B. Uribe, *op. cit.*, p. 184

³⁶⁴ Néstor García Canclini, *Globalización Imaginada*, en Ana B. Uribe, *op. cit.*, Pág. 54

³⁶⁵ *Idem*

³⁶⁶ *Idem*

³⁶⁷ *Idem*

³⁶⁸ Ana B. Uribe, *op. cit.*, p. 55

Además, otra diferencia es que la fantasía desaparece en un corto plazo, mientras que la imaginación perdura; podemos hacer referencia a ella como una “fantasía perdurable” que rebasa la cotidianeidad simple de la fantasía.

Para esta tesis, es preciso aducir la importancia de los dos conceptos actuando cada uno de manera separada en el espectador al momento de ver la telenovela.

El imaginario, afectando un aspecto social que irradia en la parte psicológica del individuo y que ofrece la posibilidad de crear comunidades imaginadas pues al tener como impulso el poder de la imaginación los sujetos pueden sentirse parte de un grupo³⁶⁹.

Y la fantasía como concepto importante para la vida cotidiana del individuo, la que permite el escape de la realidad de manera inmediata e instantánea.

Otra noción sobre el estudio de la telenovela tiene que ver con los placeres que motiva. Jorge González asegura que las telenovelas operan como productoras de sentido y placer.

En ese sentido, y retomando a Georg Simmel, González³⁷⁰ denomina que son dos los “placeres ocultos” que incentivan el seguir o no una historia.

³⁶⁹ *Idem*

³⁷⁰ Jorge González, *op. cit.*, p. 61

El primer placer, según Simmel, tiene que ver con "...la fascinante complicidad del secreto que otorga una posición de excepción y al mismo tiempo adquiere su significación sociológica en la resistencia o debilidad del individuo para mantenerlo o revelarlo".³⁷¹

El segundo es un concepto original de Simmel llamado *Tertius Gardens*, el cual remite a la manera cómo el espectador gusta de ver el equilibrio/desequilibrio entre dos individuos.

"En la vida social puede desbalancear o equilibrar las interacciones, goza del conocimiento y explotación de su posición relativa con respecto a una diada de actores sociales en conflicto y se incrementa en la medida en que por más tiempo las posiciones de las dos partes en conflicto se hagan –y se escenifiquen- de modo más violento y oscilante"³⁷².

En las clásicas historias *telenovelescas* vemos reflejado mucho este duelo de poder entre el héroe y el villano, así como el duelo que se da entre la mujer que busca el amor y el hombre que se lo puede brindar pero que siempre resulta impedido por cuestiones ajenas.

³⁷¹ Georg Simmel *en Ibid.*, p. 63

³⁷² *Ibid.*, p. 65

Ésta continua lucha, que generalmente es la base de toda la creación argumentativa de la telenovela, va a ser uno de los factores que más “placer” (tal como lo describe Simmel) le genera al espectador.

Lo interesante es que, según Simmel, uno normalmente como espectador asume este “tertius Gardens” apoyando uno de los bandos en conflicto:

“El televidente que sigue los melodramas sabe cosas que no todos los de la pantalla saben y ha sido invitado a presenciar una serie de acciones en las que la telenovela le garantiza participar “en un escenario de poderes ficticios en los que se juega con cuestiones elementalmente humanas”³⁷³.

Como lo hemos apuntado, una de las formas en que el individuo intenta saciar la angustia que padece casi de manera inherente en su vida cotidiana es por medio de la televisión y el escape de realidad que le otorga.

Es decir, el placer de conocer la revelación del secreto y la toma de partido está en la base de la ansiedad por conocer en avance lo que va suceder, algo con lo que normalmente juegan este tipo de programas, e incluso, otros medios de difusión, como los “teleguías” o el “TV y Novelas”.

Y actualmente programas matutinos de revista, que hacen una revisión de las telenovelas y de los principales conflictos reflejados en las pantallas.

³⁷³ *Idem*

Como vemos pocos estudios sobre productos audiovisuales terminan refiriéndose al placer que estos programas conllevan en la vida de todo individuo.

Sin embargo, como vamos viendo, no sólo tienen importancia este tipo de nociones psicoanalíticas sino que resultan imprescindibles para tenerlos cautivos como lo hacen.

4.3.1. La importancia de la colectividad en la telenovela

Otro punto que vale la pena retratar en este trabajo, es una investigación realizada por Ana B. Uribe, y que aparece en el libro compilatorio sobre estudios de telenovela denominado *La cofradía de las emociones interminables*.

Allí, Uribe desglosa una investigación de campo realizada a familias mexicanas con el objetivo claro de conocer cuál era el público mexicano que gusta de la telenovela³⁷⁴ y sobretodo conocer la importancia que tiene la colectividad en su impacto.

Uribe, tuvo que sentir y estar implicada al máximo con esas personas, "...la situación de involucramiento se vive primero individualmente, luego se convierte en colectiva, se comparte en grupo"³⁷⁵.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 305

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 306

Para ello, partió de entender que la familia es uno de los reductos fundamentales en el acto televisivo, donde opera un proceso de comprensión diferida “No todos los miembros de una familia se relacionan de igual manera ni con la misma intensidad con su entorno social inmediato”³⁷⁶.

Uribe también analizó los procesos que tienen las familias en momentos de expectación, como el televisivo. “Es adecuado considerar a la familia como un espacio social especializado en la construcción de sentidos, en los modos de hacer sentir y percibir la vida, y sobre todo como el principal mediador estructural entre el individuo y la sociedad”³⁷⁷.

La interacción que alimenta las telenovelas, son reflejadas en la manera cómo son consumidas por las familias; la telenovela “es vivida como un universo fragmentado que está en la memoria de las familias, precede la emisión, le acompaña en diálogo constante y comparaciones simultáneas y no desaparece con el fin de capítulo.”³⁷⁸

Uribe también enfocó su estudio en la relación de cada tipo de público dentro de la familia con el melodrama³⁷⁹.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 255

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 257

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 176

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 267

En cuanto **al infantil**, expone que los niños son más selectivos para sus gustos que los adultos. Recuerda, por ello, a la telenovela *Carrusel*, que mantenía una relación de agrado con la historia porque había una identificación en determinados papeles.

Sobre el **público juvenil** indica cómo es exigente con la estética de los personajes y se identifica con situaciones sentimentales específicas.

Sobre el **público adulto**, expone que es sensible al sufrimiento de una madre, a la pérdida de un hijo, a un engaño amoroso, a las calumnias de los malvados y hasta a los milagros de la virgen. “Son el grupo que más se involucra en las historias, retoman su experiencia de vida y la comparan como lo que el melodrama presenta. Algunas escenas les permiten recordar su pasado”³⁸⁰.

Otro de los apuntes interesantes es la manera en que el formato televisivo contribuye a su expectación, según Uribe, el formato permite a los miembros del grupo, además de gozar de la historia, atender otras actividades cotidianas. “...durante el día hay momentos en que los miembros preguntan sobre el avance de los capítulos que por alguna razón no vieron.”³⁸¹

La estructura de la telenovela permitió que los televidentes realizaran otras actividades cotidianas sin que perdieran la secuencia de la trama.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 268

³⁸¹ *Ibid.*, p. 269

De alguna manera, este tipo de cuestiones encontradas por Uribe, refuerza la importancia que hemos indagado tiene la fantasía sobre el espectador de telenovela. Según refiere, el televidente "...habla de los personajes, la trama, juzga la verosimilitud de algunas escenas, platica de la identificación con personajes y legitima algunas situaciones como reales o posibles"³⁸².

Otro de los aspectos que observó fue la manera cómo el público a pesar de intuir lo que va a pasar espera con angustia la siguiente entrega del programa. "El público participa de un juego del que conoce las reglas y disfruta de sus estados de tensión siguiendo la anacronía del relato, el clímax y las situaciones con calma"³⁸³.

Su investigación también arrojó el proceso de expectación de la telenovela, el cual es primero a nivel de apropiación individual y después a nivel colectivo.

A final de cuentas, su investigación fue útil y se retoma aquí, ya que evidencia la importancia que tiene el contexto para determinar la manera cómo observamos determinados programas.

Jorge González también habla de las implicaciones que tiene la familia y el involucramiento colectivo en la trama de la telenovela.

³⁸² *Ibid.*, p. 270

³⁸³ *Ibid.*, p. 273

González asegura que al ver la telenovela, se llevan a cabo distintos niveles de involucramiento con sus acontecimientos, donde se comparten emociones, significados y experiencias que los televidentes asumen como parte de su vida, aunque conscientemente saben y reconocen que la telenovela está hecha de historias inventadas, que es un producto de ficción³⁸⁴.

Como parte de su investigación, una de las conclusiones a las que llegó es la importancia que tienen la telenovela de lograr convertirse en un tema de conversación en las familias.

Un aspecto que siempre constituye la meta de todo programa televisivo; cuando se convierte en un tema de conversación en el día a día de todo individuo su éxito está prácticamente garantizado³⁸⁵.

González retoma a Agnes Heller³⁸⁶, según lo que expuso en su libro *Teoría de los sentimientos*,³⁸⁷ para hablar del proceso que se da al momento de ver telenovelas.

“Ella describe que el proceso de involucramiento se vive primero individualmente, luego el nivel cambia y se convierte en colectivo, se comparte en grupo.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 309

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 317

³⁸⁶ *Teoría de los sentimientos en Idem*

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 308

“Involucrarse es compartir, apoyar y sentir lo que el otro dentro de la pantalla siente; es ponerse en su lugar y vivir lo que él vive”³⁸⁸.

Podemos definir, entonces, que mientras más se vive de manera colectiva el proceso de ver televisión, más se da la situación de involucramiento en la historia, algo que corresponde mucho a lo que el psicoanálisis nos desglosa, en torno al lenguaje.

Por ejemplo, en el momento de la terapia. Uno no es capaz de comprender y dar cuenta de lo que sucede en el inconsciente hasta que se habla, hasta que se pone en relación con otra persona.

Un hecho referido recurrentemente por Lacan, la importancia de externar este contenido inconsciente que tenemos en la vida cotidiana y que además nos resulta grato.

Podemos definir pues, con base en estos estudios, que el acto de ver telenovela resulta casi como asistir a una terapia.

4.3.2 Anticipación de la historia

Otro de los aspectos clave dentro de la telenovela tiene que ver con la siguiente pregunta: ¿Por qué el público es capaz de anticiparse al desarrollo del discurso?

³⁸⁸ *Idem*

Este proceso tiene mucho que ver, a nivel teórico, sobre un concepto que ya comentamos en este trabajo: el proceso de *anagnórisis* o reconocimiento.

Esta situación no es otra cosa más que “...un placer de conocer y presenciar el descubrimiento de cada secreto en una situación envuelta por la emoción y la ansiedad del televidente”³⁸⁹.

Según los resultados que arrojó la investigación de González, el sujeto sólo será capaz de anticipar el relato gracias al bagaje de experiencias adquiridas en la lectura de textos similares y a la realidad por él conocida³⁹⁰.

Además, según la conclusión a la que se llega en cuanto a la concepción narrativa, “A mayor complejidad narrativa, menor actividad predictiva y menor índice de previsibilidad del que apuesta”³⁹¹.

A partir de esto es que González perfila dos niveles de complejidad en la forma en que se dan las telenovelas, uno cuantitativo, que da cuenta matemática de los elementos y de las relaciones, y otro cualitativo, que atiende a las características de los elementos y el tratamiento de las relaciones.³⁹²

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 309

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 323

³⁹¹ *Ibid.*, p. 324

³⁹² *Ibid.*, p. 325

A lo que se concluye es que más que encubrir de complejidad los diferentes planos existentes en la televisión lo que más se busca en la telenovela es una búsqueda de “desencadenar expectativa”. Cuantos más mecanismos (de este tipo) contiene el relato, mayor actividad predictiva despierta en el sujeto³⁹³.

A este proceso de anticipación por parte del público, González añade esa búsqueda de los creadores de telenovelas, amparados en la teoría de la Gestalt, de lo que se denomina “catalizadores de la anticipación”, donde un elemento “...está cargado de significación y viene precedido por información que acumula tensión”³⁹⁴.

Las anticipaciones remiten, preferentemente, a lo que sucederá en la historia y a quién le sucederá; son previsiones sobre el hilo argumental de la telenovela y no sobre la manera en que se presentará.

Es decir, la historia tiene más peso en la manera que permite hacer previsiones de la telenovela, cobrando una mayor relevancia que la historia en sí.

Esta forma de “catalizar la anticipación”, se dan tanto en el plano expresivo como en el contenido:

³⁹³ *Idem*

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 327

Un gesto, un movimiento de cámara, una pregunta, un plano, puede desencadenar una anticipación que se venía gestando. Estos elementos son ignorados cuando se trata de construir la anticipación, en cambio, la sola presencia de uno de ellos cataliza la previsión; son medios, no fines³⁹⁵.

A final de cuentas, todos estos mecanismos atacan a una parte del espectador que no se puede evadir ni soslayar, “Los gestos que disparan la anticipación pertenecen al rango menos equívoco: el de las emociones”³⁹⁶.

Otro factor que describe González con el que juegan los productores, en cuanto a la anticipación, es el “conocimiento intuitivo”, se trata de otro nivel de aproximación a la realidad que para muchos “...aparece como cajón de sastre donde colocamos todos los mecanismos intelectuales que no sabemos analizar o normar con precisión, o que no tenemos interés en hacerlo”³⁹⁷.

Estos planteamientos son importantes, ya que lo que indaga es que gracias al formato de las telenovelas, que las hace tan previsibles, es lo que a final de cuentas les genera la audiencia y expectación que poseen³⁹⁸.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 329

³⁹⁶ *Idem*

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 330

³⁹⁸ *Idem*

Así, la revelación que normalmente contienen las escenas climáticas de la telenovela resultarán clave para liberar las angustias que el espectador no sólo comparte con ésta sino que tiene en su propia vida.

4.3.3 La realidad retratada en la telenovela

El investigador Jesús Galindo estudia la selección que se hace de la vida real para ser llevado a la telenovela y con qué intención se realiza³⁹⁹.

En su trabajo concluye sobre la importancia de la identificación y la proyección para la aceptación de la telenovela. El espectador aprehende porque esos momentos y lugares son posibles dentro de su orden cotidiano de vida, o por lo menos comparables. Si esto no sucediera así, el fenómeno de identificación no se produciría y la telenovela sería débil pragmáticamente hablando.

Galindo habla específicamente con respecto a la manera en que la telenovela toma situaciones reales para ser llevadas a niveles fantásticos, nivel que finalmente permitirá mayor atracción, "...la vida social es presentada como una cadena de situaciones límite, donde la vida cotidiana apenas asoma como una grase narrativa de tránsito entre situaciones de altísima inversión de energía emocional"⁴⁰⁰.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 128

⁴⁰⁰ *Idem*

En este sentido, refiere a los dos tipos de situaciones que imperan en la vida cotidiana: las vitales y las necesarias. Las vitales, con la cualidad de poder transformar la vida y las necesarias, como el contenido ordinario de la vida. En la telenovela se combinan estos dos tipos de situaciones, llevándolas al límite⁴⁰¹.

González también apoya esta idea cuando habla de cómo la narración objetiva relata estos “mundos posibles”. Describe a la narración como la materia prima de la ficción que nutre al melodrama⁴⁰².

4.4 Metodologías en el estudio de la telenovela

En *La cofradía de las emociones interminables*, otra de las cosas que brindan los diversos autores que escriben allí son metodologías de investigación, que para este trabajo consideramos de suma importancia exponer y en su caso retomar, para nuestro análisis.

En primera instancia, una que vale la pena destacar es la realizada por Jorge González. Ya que divide en cinco las áreas de interés y los modos académicos de mirar las telenovelas⁴⁰³:

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 132

⁴⁰² *Ibid.*, p. 170

⁴⁰³ Jorge González (coord.), *op. cit.*, p. 35

1- Análisis de los contenidos y de sus efectos en el receptor. Los científicos y los publicistas se han dedicado a estudiar mercadotécnicamente cómo afectan los contenidos de las telenovelas la conducta de los individuos.

2- Análisis de las estructuras narrativas. Con apoyos en la lingüística y en las semióticas del relato, el objetivo es lograr la descripción y formalizar el sentido investido del tacto y de qué manera las telenovelas operan como productoras de sentido y de placer.

3- Análisis de los modos de manipulación ideológica. Denunciar el ocultamiento y deformación de la realidad que las telenovelas efectúan en las audiencias.

4- Análisis de los usos y gratificaciones de audiencias. Qué tipo de necesidades satisfacen las telenovelas y qué tipo de utilización hace el público de ellas.

5- Análisis de las telenovelas para el desarrollo. Pretende utilizar consciente y deliberadamente el formato telenovela para influir de manera positiva en el reforzamiento de las actitudes considerado como prioritarias para el logro de las metas de un Estado.

Para esta tesis la postura que más corresponde es la segunda, la de “Análisis de las estructuras narrativas”, es decir, la que analiza el sentido “real” del texto.

Por su parte, Jesús Galindo se centra en la propuesta de un método de análisis dividido en cuatro dimensiones, que sirva para descomponer al texto "...desde su forma más evidente hasta su contenido ideológico menos explícito"⁴⁰⁴.

La primera dimensión es la narrativa (forma narrativa). El texto telenovela se presenta en un formato general de narración; el hecho es que se cuenta una historia. La pregunta que responde esta dimensión es qué representa de la vida social y cotidiana⁴⁰⁵.

En este sentido, Galindo refiere a la estructura en que está hecha la historia. "Es la historia del personaje principal la que ordena la narración, su acción y relaciones con otros personajes."⁴⁰⁶

Como sabemos la estructura narrativa tiene dos principales componentes: sujetos y objetos. Según expone Galindo, el sujeto principal no posee al objeto principal al inicio de la narración, lo obtiene al final. Existen objetos intermedios que posibilitan o en su caso, imposibilitan el acercamiento a dicho objeto⁴⁰⁷.

La segunda **dimensión es la estilística** (forma material). La telenovela es un video parlante. Todo lo que sucede dentro depende de la decisión sobre su registro y

⁴⁰⁴*Ibid.*, p. 151

⁴⁰⁵*Ibid.*, p. 143

⁴⁰⁶*Idem*

⁴⁰⁷*Ibid.*, p. 145

montaje. El texto puede analizarse estilísticamente partiendo de la gramática cinematográfica⁴⁰⁸.

Galindo sugiere para este tipo de dimensión aplicar un modelo de trabajo etnográfico "...como si la vida representada fuera vida real. De ahí se obtienen los patrones de usos, costumbres, rituales, hábitos; patrones de interacción, de socialización, etc."⁴⁰⁹.

A final de cuentas, desde el nivel estilístico se parte de que existen varios niveles de interacción y de interpretación: un nivel semiótico verbal y otro no verbal, ambos se conjugan en los sentidos de comunicación que se realizan.

La tercera dimensión es la argumentativa (contenido ideológico). Contar una historia trae consigo una serie de implícitos valorativos, una selección de lo que sí y lo que no vale. El punto es averiguar cómo se da esa lógica de ordenamiento.⁴¹⁰

Galindo sugiere para esta dimensión que el análisis se haga "...por personaje, considerando a los principales, o por líneas de acción o papeles, lo que incluiría a varios personajes. Incluso se puede llegar a un nivel global donde todo el texto telenovela puede ser leído como conjunto"⁴¹¹.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 146

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 148

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 149

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 159

Por último, está la dimensión pragma-lingüística (contenido dramático). La cual refiere de manera específica en torno a la puesta en escena, enfocarse en los aspectos del lenguaje utilizado en la televisión. “Si bien se cuenta una historia, se cuenta según ciertas normas del lenguaje audiovisual”

A manera final de este apartado es preciso destacar un dicho de Ana B. Uribe en su libro *Mi México imaginado* sobre cómo indagar el éxito de la telenovela:

“...hay que buscar respuesta en todo el engranaje de emociones, fantasías (hasta necesidades psicológicas), sentidos de vida y una gama de elementos culturales, construcciones y representaciones sociales, que atan a los televidentes con las historias”.⁴¹²

4.5 El gusto de la audiencia; más fantasía, más *rating*

Con base en estas concepciones y planteamientos, es preciso plantear que los productores de telenovelas deben conocer el fuerte sentido que tienen los aspectos fantasiosos, gran parte desde el punto de vista psicoanalítico, para generar que el espectador se convierta en un asiduo consumidor de estos programas.

Situaciones como el crear una historia que sea factible de anticiparse, aspectos denotativos que estimulen el escape de realidad, todo lo que en conjunto genera

⁴¹² Ana B. Uribe. *op cit.*, p. 46

que un programa sea más visto que otro utilizando como base el escape de realidad.

Otro aspecto es la situación contextual del espectador, cómo vimos en este capítulo, en la medida que la telenovela se inmiscuya en el terreno social y cultural será más fácil que el programa logre una mayor difusión. Ya que genera que sea comentado entre la familia, entre los amigos y la mayoría de los círculos sociales.

La gente antepone estos temas a otros y empieza a sumergirse en este mundo irreal que lo motiva y lo alienta. Y además, genera que quedé absorto de los otros temas, por llamarles de alguna manera, reales. Como lo pueden ser los temas políticos, sociales y coyunturales.

Podemos afirmar, que el programa que sea capaz de generar que el espectador, durante el acto televisivo, olvide de su realidad será el que tenga más *rating*⁴¹³.

Ahora, lo que queda, es demostrarlo, por medio de un análisis comparativo entre la mayoría de las teorías expuestas aquí y lo que sucede en una telenovela como tal, averiguar en qué medida se da esta invitación al escape de la realidad y la entrada a un mundo fantástico.

⁴¹³ Es una cifra que indica el porcentaje de hogares o espectadores con la TV encendida en un canal, programa, día y hora específicos (o promediando minutos y fechas), en relación al total de TV Hogares o televidentes considerados en la muestra (encendidos + apagados)

Desde el plano de la expresión hasta el plano del contenido, es decir, desde un aspecto connotativo y otro denotativo, y la manera cómo a través de este procedimiento es que generan un mayor impacto en el auditorio.

4.6 Esbozo final de fundamentos conceptuales y metodológicos para el análisis

Habiendo establecido en primera instancia nuestro conglomerado teórico llamado “Psicoanálisis de la comunicación”, así como después, los distintos estudios que estudian la televisión y la telenovela, y por último la metodología utilizada con mayor regularidad para los estudios de estos programas televisivos.

Lo que sigue es delinear específicamente bajo que preceptos será realizado este análisis.

Primeramente, es preciso destacar, retomando a Hjelmslev⁴¹⁴, las partes que componen a nuestra telenovela:

Forma de la expresión para nuestro análisis televisivo: el encuadre, el contraste y el color.

Encuadre: En fotografía, video y cine, refiere a los límites de la imagen determinados por la posición de la cámara y su distancia.

⁴¹⁴ Louis Hjelmslev, *op. cit.*

Contraste: Relación entre la iluminación máxima y mínima de una imagen en televisión.

Color: Impresión que los rayos de luz reflejados por un cuerpo producen en la retina del ojo. En el sentido de este trabajo, será muy importante hablar de la referencia simbólica que normalmente se le brinda a los colores para ciertos ambientes o sentimientos.

Por ejemplo: Blanco = luz, bondad, inocencia, pureza.

Negro = Poder, formalidad, muerte, misterio.

Sustancia de la expresión para nuestro análisis televisivo: los planos y tomas. Formada por diversas materias de expresión específica, principalmente auditivas y visuales, entra también la música ambiental e incidental.

Forma del contenido para nuestro análisis televisivo: arquetipos, estereotipos y roles.

Arquetipo: Forman parte del contenido del inconsciente. Jung los identifica como una tendencia innata que carece de forma en sí mismo, pero actúa como un “principio organizador” sobre las cosas que vemos o hacemos⁴¹⁵.

⁴¹⁵ Carl Gustav Jung, *Psicología y simbólica del arquetipo*, Barcelona, Paidós, 2011

Por ejemplo, el arquetipo familia, que representa la idea de la hermandad de sangre o el arquetipo héroe, que representa al Yo (tenemos a identificarnos con ellos) y casi siempre está envuelto en batallas contra la sombra, en forma de dragones y otros monstruos.

Estereotipo: Es un esquema de pensamiento pre construido que comparten los individuos de una misma comunidad social o cultural, y que comparten ciertas características, cualidades y habilidades. Por ejemplo: el estereotipo del macho mexicano, representado en el cine de la Época de Oro.

Sustancia del contenido para nuestro análisis televisivo: Nociones de **secuencialidad** (coherencia textual visual) y **temporalidad** (relacionada con el elemento discursivo) que podamos encontrar en el guión.

Segundo, y retomando a Jesús Galindo, intentaremos buscar en nuestros objetos de estudio estas partes:

La **dimensión narrativa**. Deberemos buscar en la narración de la historia qué parte representa la vida social y cotidiana.

Es decir, nos remontaremos al personaje principal, quien ordena la narración, analizando las acciones y relaciones que tiene con los demás personajes.

Al igual, buscaremos los que son los principales componentes de la narración: sujetos y objetos. El sujeto principal, quien no posee al objeto principal al inicio de la narración y lo obtiene al final. Y los objetos intermedios que posibilitan o en su caso, imposibilitan el acercamiento a dicho objeto.

Su **dimensión estilística**. Un análisis de la telenovela partiendo de su registro y montaje, es decir, deberá ser importante retomar la gramática cinematográfica, es decir, su lenguaje puramente expresivo.

Conjugaremos los niveles semiótico verbal y no verbal, en los sentidos de comunicación que se realizan.

Finalmente, haremos una revisión conclusiva de la telenovela a analizar, es decir, el fundamento de este trabajo: ¿realmente contiene elementos fantásticos y que nos invitan a un escape de realidad?

Y si estos elementos son los que resultan clave para generar una expectación como la que generó dicha telenovela en su momento de exhibición.

5. ESTUDIO DE LA TELENVELA

En el presente apartado realizaremos lo que constituye el principal objetivo de la presente tesis, contrastar los elementos teóricos y metodológicos esbozados con anterioridad en la telenovela más exitosa del 2011, el serial de Televisa llamado “Triunfo del amor”.

Para ello, tomaremos los aspectos dentro de la telenovela que más fundamenta nuestras hipótesis y planteamientos. Para así delimitar en este estudio las partes en la telenovela que más justifica nuestra idea principal, principalmente, en torno a la fantasía y el escape de realidad.

Ficha técnica

Producción. La telenovela mexicana “Triunfo del amor” fue producida por Salvador Mejía Alejandre para la empresa Televisa y fue estrenada en octubre del 2010 y culminada el 26 de junio del 2011.

Se trata de una nueva versión de la telenovela venezolana “Cristal” del año 1985.

Trama. La historia se centra en el personaje de Victoria Sandoval, una exitosa diseñadora de modas, quien constantemente recuerda cómo veinte años atrás fue atropellada por Bernarda, incidente que motivó que perdiera a su pequeña hija

María, fruto de una relación prohibida con Juan Pablo, un joven que estaba destinado a convertirse en sacerdote.

A pesar de su afán, nunca logró encontrarla. Hasta que su hija aparece de manera y le pide trabajo, quien decide contratarla como modelo, ignorando que se trata de su hija, a quien ha buscado por tanto tiempo.

La situación de conflicto deviene cuando Victoria piensa que su esposo, Osvaldo, le está siendo infiel con ella, por lo que la acepta, pero con el objetivo de descubrir el presunto adulterio.

Victoria humilla y maltrata a María. Antonieta, la mejor amiga de Victoria, y quien la ha acompañado desde que perdió a la niña, le reprocha el mal trato a la muchacha. Victoria, por su parte, no se explica los sentimientos encontrados que le genera esta mujer.

Otro de los conflictos aparece cuando Maximiliano, hijo de Victoria, conoce a María en la casa de modas.

De inmediato, nace entre ellos una atracción poderosa que posteriormente se convertirá en amor, pero que finalmente es imposibilitado ya que Maximiliano decide casarse con un personaje de nombre Jimena, quien además esta embarazada.

Así, la historia se centrará alrededor de la búsqueda de amor de los personajes, principalmente madre a hija, y la superación de adversidades para lograr lo que la telenovela pregonaba desde el principio, el triunfo del amor.

Personajes

Victoria- Victoria Ruffo

María- Maite Perroni

Maximiliano- William Levy

Bernarda- Daniela Romo

Juan Pablo- Diego Olivera

Jimena- Dominika Paleta

Juan Pablo- Diego Olivera

Oswaldo- Oswaldo Ríos

Antonieta- Erika Buenfil

Guillermo-Guillermo García Cantú

5.1 Telenovela “Triunfo del amor”

Antes de comenzar el análisis, es preciso definir por qué se definió esta telenovela como objeto de estudio para hacer la comprobación de esta tesis.

La razón principal tiene que ver con el hecho de que se trata de la telenovela más vista en los últimos tiempos, por lo menos en los últimos tres años, según datos de Ibope⁴¹⁶.

Las cifras arrojadas por la empresa de investigación de mercados marcaron que el programa alcanzó más de 27 puntos de rating, en octubre de 2010 y de 24.27 en febrero de 2011, sólo su sucesora “Abismos de pasión” logró alcanzar estas cifras, pero realizando un promedio, no fue suficiente para alcanzar a “Triunfo del amor”.

Además, la elección se trató de una cuestión relacionada con el tiempo, fue la telenovela más vista en el momento que se comenzó a desarrollar la presente tesis, y forzosamente se quería analizar una telenovela actual y que ya no estuviera exponiéndose en la televisión.

Por otra parte, uno de los puntos importantes a destacar tiene que ver con la elección que se hizo de los capítulos que serán expuestos a continuación sobre esta telenovela.

La metodología que se siguió fue tomar los primeros capítulos, donde se da la introducción, varios capítulos del desarrollo, escogidos al azar y pensando en su importancia para el desarrollo de la historia, y los último capítulos, los que nos llevan al desenlace.

⁴¹⁶ https://www.ibopeagb.com.mx/biblioteca/topten_2.php

La elección fue arbitraria y basada en el entendido de que el argumento principal no varía demasiado en el desarrollo de la historia. Se concluyó que retomando algunos capítulos del serial se podrían aterrizar y analizar los temas expuestos en la base teórica del trabajo.

PRIMERA PARTE DEL ANÁLISIS

Los primeros capítulos de toda telenovela resultan fundamentales para que ésta pueda ser bien recibida y aceptada por el público.

En este sentido, los conceptos clave que hemos desglosado a lo largo de este trabajo, como la fantasía y aquellos que invitan al escape de la realidad, deberían ser puestos al orden del argumento de la historia para asegurar el éxito; lo cual pretendemos corroborar con este análisis.

En cuanto a la telenovela “Triunfo del Amor”, desde la escena de apertura, vemos retratado el aspecto religioso-fantástico, como fundamento guía de la historia.

Cuando empieza la escena, vemos a una mujer, la protagonista de la historia llamada Victoria, rezando en una iglesia y suplicando por ayuda divina a la Virgen de Guadalupe para recuperar a su hija perdida.

El aspecto religioso siempre ha sido uno de los aspectos primordiales para entrar en el imaginario del mexicano y más con un símbolo como la Virgen; recordemos, donde existe un exceso de deseo de sentimiento es el momento en que usualmente aparecen los símbolos.

En la parte expresiva también lo vemos reflejado, el encuadre en esta escena está primordialmente marcado por simbolismos religiosos, vemos a la Virgen y un ramo de flores blancas. Las tomas son muy cerradas, básicamente *close up* a la protagonista para retratar a detalle su sufrimiento.

A continuación, Victoria, por medio de un *flashback*, retorna al que constituye el principal punto de conflicto en la historia, el momento en el que se dejó llevar hacia un amor prohibido, el cual, de hecho, resulta en última instancia el momento clave que dio origen esta niña extraviada.

Si hacemos una lectura de este hecho, con base en la teoría psicoanalítica, rápidamente lo podemos estudiar con base en los tres estadios mentales del psicoanálisis, el *yo*, el *ello* y el *superyó*.

El pecado y más en una religión como la católica constituye la elección del *ello* por parte de la persona actuante en detrimento del *superyó*.

Precisamente, el argumento principal de la historia, tal como se precisó anteriormente, es una decisión del *yo* de Victoria en el pasado, para acceder a un

objeto de deseo (*ello*) representado por un hombre, Juan Pablo, so pesar de los impedimentos morales y sociales, remarcados en el *superyó*, es decir, en la villana, de nombre Bernarda.

En particular, son estos juegos mentales los que fascinan al espectador y sobretodo promueven el aspecto fantástico, totalmente útil a la hora de construir el argumento de cualquier telenovela.

El espectador fantasea con estas prohibiciones y las proyecta en su vida: ¿qué pasaría si yo también accediera a este tipo de amor prohibido, si dejara atrás todo lo establecido por la sociedad y me guiara por mis deseos más profundos?

Estas preguntas se vuelven la base de la proyección fantástica en este tipo de programas.

Otro personaje que cobra una importancia fundamental, como en todo melodrama, es el de la villana, en este caso de nombre Bernarda, quien encarna toda la carga del *superyó*, es decir, en quien se subsume la carga moral de la historia.

Su papel se vuelve, tal como lo proyecta Victoria en sus recuerdos, la persona que prohíbe su acceso al amor de Juan Pablo, su hijo.

Bernarda actúa motivada por su egoísmo y principalmente por este personaje, pues constituye la persona con quien ella intenta salvarse y expiar sus culpas del pasado.

Con motivo de este deseo, otro de los aspectos remarcados en la historia, es su intensa lucha por lograr que se vuelva sacerdote.

Bajo esta premisa resulta evidente como varios aspectos del argumento de la historia se vuelven a encauzar en la religión.

El personaje de Juan Pablo se muestra como un individuo sumiso a los designios de su madre; el clásico hombre “puro” y apegado a las normas sociales y religiosas.

Ahora bien, otro nivel en donde se detecta un juego de estadíos mentales es en el contraste que se hace del pasado con el presente.

El elemento del *flashback* resulta fundamental en esta producción, puesto a la orden desde los primeros capítulos, una herramienta que refleja esa creación fantástica constante de los protagonistas.

En los primeros capítulos, vemos al yo de la heroína, Victoria, tal como era en el pasado.

Lo llamativo es el contraste del pasado con el presente que se hace, también es un contraste de su mente. En el pasado, vemos a una mujer comportándose totalmente del lado del *ello*, dejada llevar por el placer que le conlleva su objeto de deseo.

Mientras que en el presente, está cargada del lado del *superyó*, adaptada a la sociedad y actuando acorde a las normas que ésta le dicta.

Sin embargo, resalta como su vida presente no la hace feliz y desde los primeros capítulos la vemos llorando y luchando reiteradamente por recuperar a la hija que tuvo con Juan Pablo, quien simboliza este pasado.

En su vida presente, Victoria es retratada como una mujer ensimismada en el plano laboral y desentendida de su marido, Osvaldo.

Normalmente, este patrón es reflejado repetidamente en las telenovelas, ya que el ser humano *per se*, pocas veces está contento con lo que tiene, y la fantasía entra como un reducto para escapar de esa realidad.

De hecho, para alimentar este hecho en la telenovela, se inserta el personaje de la mejor amiga de Victoria, Antonieta, quien entra a jugar el papel de quien le recuerda a su familia y la invita a centrarse en su *principio de la realidad* (lo que ya tiene, su vida establecida) para dejar a un lado el recuerdo de su hija (que de alguna manera simboliza su *principio de placer*).

En la historia, resulta fundamental el momento en que concretan su amor Victoria y Juan Pablo, incluso, en el plano expresivo el encuadre está llenado por una toma donde vemos a los dos personajes, encuadrados con un plano de *long shot*, y después, una toma que enfoca a Victoria y los elementos principales de la cama. Un ambiente onírico y fantasioso; que es ponderado por el plano audiovisual.

Después de haber consumado este hecho, Juan Pablo habla con su madre y le revela su deseo de abandonar la meta del sacerdocio, situación que a final de cuentas pone en evidencia su manera sumisa de ser y la forma en que su madre ejerce una enorme autoridad; tras ser reprendido por su madre, rápidamente accede a sus designios y decide continuar con su propósito religioso.

Además, la escena permite reflejar la carga moral depositada sobre Bernarda, y que ella a su vez ha depositado sobre su hijo. Todo encaminado a que Victoria y Juan Pablo deben olvidarse del amor existente entre ellos.

En esta escena, los elemento expresivos también tienen enorme peso. Detrás de Bernarda y Juan Pablo, en el momento de su discusión, se ve una figura grande del “Cristo crucificado”, otro reflejo de la enorme carga moral contenida en el personaje de la villana.

Posteriormente, al decidir que no les queda de otra más que olvidar su amor, conlleva una escena de enorme sufrimiento por parte de los dos personajes.

Un momento donde nuevamente la parte expresiva cobra gran importancia; para representar la escena se ve Victoria y a Juan Pablo sufriendo por el “pecado” que cometieron. En la secuencia, vemos dos tomas entrecruzadas, donde tanto Victoria como Juan Pablo, en escenarios distintos, piden perdón.

Victoria se muestra muy confundida y con una gran lucha en su interior, por una parte arrepentida por haberse dejado llevar y, por otra, sufriendo por la forma en que Juan Pablo se tendrá que alejar de ella de manera definitiva.

Juan Pablo es retratado en su llegada al seminario donde se convertirá en sacerdote y el momento donde confiesa todo este hecho ante un cura, llega, se arrodilla y le pide perdón.

En el encuadre lo vemos con una cruz en sus manos, y atrás nuevamente una enorme escenificación del “Cristo crucificado”, con un plano de *long shot*.

Aquí podemos retomar el concepto de Lacan de fantasma, que retrata y describe una relación imposible de un sujeto que se convierte la causa de su deseo. Juan Pablo es el objeto de deseo de Victoria y viceversa, esta imposibilidad, que a final de cuentas se transforma en angustia, es lo que permite el desarrollo en este momento la historia.

Otra secuencia trascendental en el orden de este análisis, es cuando por medio de un nuevo *flashback*, promovido por la sirvienta de la casa de Bernarda, se recuerda el momento en que la villana descubre el embarazo de Victoria.

El punto climático de la escena viene dado cuando ella le confiesa que el bebé que está esperando es de su hijo Juan Pablo.

Empieza con un plano abierto de *long shot* a los dos personajes, y poco a poco se va acercando la toma. En esta escena destacan los planos de *close up*, para enfocar sus expresiones.

Vemos tomas cerradas destacando sus rostros, predominando los planos de *close up*. Se trata del primer punto climático y uno de los más importantes en la historia.

Posterior a esta escena, la historia se centra en el presente de los personajes. Algo que resulta trascendental para ver lo que ocasionaron estos traumas en el pasado y que los afectan en su vida presente.

No olvidemos que los traumas son una parte fundamental en el desarrollo del Psicoanálisis, y que en gran parte alimentan continuamente al inconsciente, es decir, estos sucesos pasados tienen una implicación bastante evidente y conformadora de la forma de ser de los personajes.

Sobre Victoria, un elemento clave que nos permite entender su vida es su marido, Osvaldo, un personaje que a ella poco le importa y que incluso actúa muchas veces desentendida de él.

De hecho, en una escena, se ve reflejado un momento donde su esposo le reclama por sólo estar interesada en su trabajo, algo que se va confirmando conforme avanzan los capítulos.

Si bien, vemos a Victoria tratando de sacar adelante esta relación marital, claramente se aprecia que Osvaldo no constituye su “amor verdadero”, en el sentido melodramático.

En cuanto a Juan Pablo, lo vemos centrado en su vida en el sacerdocio.

Su personaje adopta el rol de entregado a la religión y que además ha dejado atrás el *principio de placer* que le hacía perseguir el amor de Victoria.

Claramente vemos que Juan Pablo trata de llenar su vida con la religión.

Así, estas escenas, nos van dando cuenta que la vida de estos personajes se halla estabilizada, pero el trauma los perturba, de manera inconsciente.

Sobre Bernarda, la vida presente la hace más despiadada. Recordemos que esto es una constante, en el melodrama no hay medias tintas, a esta persona se le

retrata totalmente malvada y con las clásicas características que hacen de una persona dañina para la sociedad y las personas a su alrededor.

Hemos de parar aquí, para hablar de un elemento plenamente psicoanalítico pero que vale la pena retomar tomando en cuenta el desarrollo argumentativo hasta aquí desglosado de la historia: la **represión**.

Específicamente, esta teoría habla de que existen ciertas situaciones traumáticas que no son descargadas totalmente por las personas, por lo que quedan alojadas en el inconsciente y poco a poco comienzan a ser descargadas por otros medios.

Freud en gran parte lo denomina sublimación, esta situación donde se canaliza el impulso sexual hacia propósitos socialmente aceptables.

En este caso, el impulso sexual que quedó entre Victoria y Juan Pablo lo “cubren” con actividades muy puntuales, el caso de Victoria, con el trabajo y su relación marital, y el caso de Juan Pablo con la religión.

Es interesante como la manera en que se nos muestra su presente está relacionada con el hecho de que vemos cómo tratan de deshacerse de este impulso y más tomando en cuenta que concretaron este “amor prohibido”.

Siguiendo con el desglose de la historia, posteriormente, son introducidos a la historia dos personajes que van a resultar fundamentales para la trama.

Primero, Maximiliano, hijo de Victoria y que trabaja con ella en la casa de modas, es presentado en una secuencia donde actúa como héroe, al rescatar a una señora de mayor edad de ser asaltada; rápidamente queda claro su rol de “galán”.

En esta escena, el encuadre normalmente está encargada de hacer lucir el cuerpo de este personaje, pensando, seguramente, en el público femenino. Recurso que además, será constantemente utilizado a lo largo de esta producción.

Destaca específicamente en la escena de “rescate” los planos de *long shot* y las tomas en picada, para retratar la fuerza de este personaje y su “heroísmo”. La música es la típica de escenas de películas de acción.

El personaje de Maximiliano, retrata el clásico estereotipo del macho mexicano, un hombre mujeriego y que no ama verdaderamente (en el sentido melodramático) a ninguna mujer.

El otro personaje presentado es el de María Desamparada, quien, aunque en este punto todavía no es revelado en la historia, se trata la hija de Victoria y por ende, llega para rememorar aquel punto de unión en el pasado de ésta y Juan Pablo.

Su personaje es retratado como la típica niña inocente y enamoradiza. Ya que fue criada por monjas. Se puede intuir su gran apego por las normas. Inmediatamente, queda clara su similitud con la Victoria del pasado.

Los dos personajes constituyen partes muy remarcadas. Maximiliano, el presente de Victoria, y María, su pasado.

En la escena donde Victoria casualmente conoce a María, vemos que instintivamente muestran apego.

Vale destacar que en el orden de la construcción de esta telenovela, esta relación de madre-hija no podrá darse así de sencillo, y más bien conforme avance la historia veremos que empezarán a aparecer obstáculos que les impida concretar su amor.

Para la escena específica en que se conocen Victoria y María, se utiliza un recurso musical antes no utilizado en la telenovela, música ya no sólo de fondo, sino una canción en específico, que podemos identificar como el tema de la telenovela.

Tomando en cuenta el Psicoanálisis he aquí algunos aspectos a destacar de estos nuevos personajes.

A Maximiliano lo podemos identificar como un fiel retrato de una persona dejada llevar por su *ello* y en específico por su principio de placer, algo que queda muy bien establecido con su carácter estereotipado como el típico macho.

Cubre muy bien las expectativas de cualquier espectador del género masculino que pueda llegar a ver esta telenovela, en el que incentiva su nivel identificador; todo hombre quisiera ser como Maximiliano, con muchas mujeres a su disposición.

También retrata un aspecto identificable para el sector femenino.

Para cualquier mujer, siempre existe esa fantasía de que un hombre abandone su forma de ser, por amor. Un *cliché* siempre establecido en el melodrama, pero que como podemos ver, se reutiliza de manera recurrente.

Igualmente, en este primer retrato, vemos su desdén por el trabajo, otro aspecto que fundamenta la vida social y el *principio de la realidad* y del cual, este personaje está en contra.

En contraparte, el retrato de María es un total reflejo de la forma de actuar del *superyó*, el hecho de que haya sido criada por monjas hace destacar aún más esta característica.

Es una persona que podemos identificar con la manera en que nos muestran a Victoria del pasado, una persona fiel a las reglas e inocente.

Fuera de esta parte de la historia que hemos venido desglosando, en estos primeros capítulos se insertan escenas que podemos definir como *spots*, muy al estilo del *marketing*.

Éstas nada tienen que ver con la historia, pero sirven para alimentar el gusto del espectador.

Es aquello descrito en el primer capítulo, el historiográfico, donde se hablaba de la práctica muy habitual en las telenovelas modernas de llenar las producciones de elementos dignos del *marketing*.

En este caso, se da una historia paralela donde se retrata un ambiente urbano. Se centra para ello en el futbolista Cuauhtémoc Blanco, quien encarna a un personaje que trabaja para el cuerpo de bomberos. Y a su madre, representada por la actriz Carmen Salinas.

Las escenas sobre esta historia paralela, poco a poco van predominando, con mayor tiempo y presencia, en la telenovela, pero nada tienen de peso en la historia, sólo sirven para darle ese aspecto cómico ahora, aparentemente, indispensable en las telenovelas.

Incluso, al final de la historia estos personajes entrarán de lleno en contacto con los personajes de la historia, como para dar sentido a su inserción.

SEGUNDA PARTE

Esta parte servirá para desarrollar los elementos de la telenovela que comprenden entre los capítulos introductorios y los capítulos de desenlace.

Recordemos que la construcción de una telenovela suele volverse repetitiva, por ello, se van incluyendo elementos que no se pensaría contemplar desde un principio, sino que sirven simplemente para “rellenar” espacios, situación que efectivamente ocurre en “El Triunfo del Amor”.

Para entender este principio, vale la pena recordar lo que indica Lacan sobre la angustia, ésta se genera en la medida que el individuo se acerca a obtener su objeto de deseo, mientras más cerca esté de él, se irán creando más situaciones que le impidan llegar a la meta, incrementando la angustia y de la cual se podrá liberar hasta que lo alcance, concretando un momento climático de mayor fuerza.

En el caso de esta telenovela, el objeto de deseo ya no es el que existe entre Victoria y Juan Pablo, sino entre ésta y María, su hija, quien a final de cuentas es, digamos, la sublimación de este primer deseo, el resultado de ese amor prohibido y que en su momento le dio tanta felicidad.

En estos capítulos cobra nuevamente gran relevancia el uso del *flashback*, para darnos poco a poco referencias del pasado y que nos desarrolle la vida actual de los personajes. Muy apegado a la concepción psicoanalítica del sueño, donde hay un pleno reflejo de los deseos inconscientes de los protagonistas.

En uno de ellos, Victoria recuerda como su mejor amiga, Antonienta, la ayudó a tener a su hija, María.

En el recuerdo vemos como Bernarda reaparece en su vida para deshacerse de la niña, atropella a Victoria, logrando que María termine perdida entre las calles.

Como vemos este carácter maléfico de Bernarda, se va extrapolando más y más. Su único propósito es hacer desaparecer de Victoria, así como todo recuerdo o relación que ella tenga con Juan Pablo.

Posteriormente, Victoria y Antonieta buscan a la niña sin encontrarla, es entonces que Victoria jura ante Dios que nadie volverá a humillarla.

El retrato de este momento es fundamental para la telenovela pues permite entender su forma de ser en el presente.

En el plano expresivo, la escena retrata un gran conflicto, en el recuerdo vemos a Victoria y Antonieta caminando por las calles, pero en un escenario casi totalmente oscuro, para retratar el sufrimiento del momento.

Cuando llega ese punto de inflexión en que decide dejar atrás su pasado y cambiar su vida, regresa un poco de iluminación a la escena, su cara toma colores más claros.

Otro de los aspectos que se desarrolla en estos capítulos, es la forma en que la relación entre Victoria y María se rompe, y cómo van apareciendo obstáculos entre ellas; como ya lo definimos, la generación de angustia por parte de los guionistas.

A lo largo del desarrollo de la telenovela, suceden una infinidad de escenas de desencuentro entre Victoria y María y la música pasa a ser un elemento clave que representa su desamor y creciente odio.

En particular, la relación entre ellas se ve afectada porque María, sumida en su deseo de convertirse en modelo, acude ante Victoria para lograrlo. Sin embargo, inmediatamente, nacen fuertes celos de Victoria hacia su hija, llegando a pensar, incluso, que coquetea con su esposo, Osvaldo.

La pelea entre madre e hija por el amor de un hombre, es también un recurso casi convertido en la actualidad en *cliché*, y que tiene mucho que ver con el Psicoanálisis.

Si recordamos, el Complejo de Edipo retrata la pelea entre padre e hijo, por acceder al amor de una mujer, la madre; y, por el otro, la lucha entre madre e hija, por el amor del padre.

Este Complejo es un punto clave donde se aterriza la disyunción que existe entre los estadios mentales de Freud; el duelo entre la parte instintiva y la parte apegada a las normas sociales de los protagonistas.

Este recurso es por ello utilizado de una manera tan reiterada, al mover en el público fibras en su inconsciente⁴¹⁷ y que por lo mismo siempre le resulta atractivo.

Otra situación que se retrata en estos capítulos es el amor entre María y Maximiliano, el cual también resulta obstaculizado y que finalmente lo vuelve imposible. Entre los obstáculos destacan la misma Victoria y un nuevo personaje que podemos identificar como una villana secundaria, Ximena.

Esta mujer engaña a Max, con ayuda de Victoria, y le revela que está esperando un hijo suyo, cuando en realidad es de otro hombre, de nombre Guillermo. Max, entonces, abandona su amor por María y se casa con Ximena.

Otro de los aspectos clave que se revela es el hecho de que Max resulta ser en realidad un hijo adoptado de Victoria, pero ha crecido queriéndola como si fuera su propia madre. La madre biológica de Max reaparece capítulos después.

Sin duda alguna, este último hecho tiene su origen pensando en el público meta de la telenovela, una audiencia que tiene en la religión una parte primordial de su marco de referencia, por ello se omite una posible relación incestuosa entre hermanos.

⁴¹⁷ Recordemos que el Complejo de Edipo es, en Freud, uno de los elementos clave en el desarrollo de todo individuo en su etapa infantil.

Ante los desánimos y rabia que le genera Victoria en su vida, María termina buscando ayuda y refugio en los brazos de su padre, Juan Pablo, ahora convertido en sacerdote.

Pasan varios capítulos en que Juan Pablo la frecuenta sin imaginar que es su hija perdida, hasta que Bernarda se lo revela.

En el plano expresivo, la escena del momento de esta revelación está rodeado de elementos religiosos, que refuerzan el hecho de que María y principalmente lo que representa, es una persona prohibida para Juan Pablo, sobretodo porque simboliza el momento de la unión entre éste y Victoria.

Otro de los aspectos clave que se desarrolla es el momento en que Osvaldo, después de verse ignorado por Victoria, quien vive enajenada en su agencia de modas, busca el amor en otra mujer.

Desde un aspecto Psicoanalítico, este hecho refrenda la vida infeliz que lleva en el presente. Si bien, la sublimación permite descargar el impulso inconsciente de los individuos, como en este caso de Victoria, muchas veces no es suficiente, no hay nada como acceder al deseo como tal.

Las relaciones amorosas con otras parejas en el matrimonio constituye una de las situaciones socialmente más reprobadas. Resulta el punto clave donde el individuo

se deja llevar por el *ello* desairando e ingorando al *superyó*. Por esto, el personaje de Osvaldo lo deberá “pagar” en la historia.

Este hecho vendrá a marcar un punto de inflexión en la vida de Victoria, pues se da cuenta que debe luchar para lograr este equilibrio.

Al confirmar el engaño de Osvaldo, Victoria le exige la separación definitiva.

Tras darse este hecho, otra de las escenas importantes sucede cuando Juan Pablo consuela a Victoria por su hija perdida, y su relación resurge.

Una relación ya no se centra en el *ello* como se retrata en el pasado, sino una relación amistosa.

Después que Juan Pablo y Victoria se reconcilian, Bernarda descarga su furia en ella. Junto a Ximena y Guillermo buscan destruirla, junto a su familia.

Por su parte, Max quien ahora está casado con Ximena, tampoco es feliz, de hecho vale la pena destacar que en el aspecto expresivo, cuando hay escenas entre ellos, el lugar se aprecia oscuro, sin mucha iluminación, denotando el conflicto interno de su personaje.

Además, por el hecho de que el verdadero padre del niño es alguien más, Guillermo, a quien podemos identificar como otro villano secundario en la historia, quien aparenta tener una amistad con Osvaldo.

Así, la relación entre Max y Ximena claramente está perturbada, y más bien se vuelve una obligación para él, quien sigue enamorado de María; otro momento claro de sublimación, donde el deseo inconsciente que tiene lo persigue y le genera angustia.

Al tiempo, María entabla una relación con un fotógrafo. Él está enamorado de ella sin embargo, su amor no es correspondido, María tiene aún fuertes sentimientos hacia Max.

En estas parejas, resulta clara la falta de equilibrio en sus estadios mentales y cómo ello les ocasiona conflictos y, lo más importante, infelicidad.

Prosiguiendo con la historia de la telenovela, el hijo de María nace y esto vuelve a unirlos con Max.

Como podemos ver, de nuevo un niño, es quien llega a constituir el símbolo de su relación. Y en este caso lo denominamos símbolo, puesto que claramente resulta la “expresión subjetiva de la afectividad” entre estos dos personajes, tal como lo define Freud.

Mas tarde, Juan Pablo abandona sus votos sacerdotales para revelar a María que es su padre. Ella no tarda en aceptarlo.

Habiendo desglosado estos capítulos, ahora las escenas finales de esta telenovela, tendrán que servir para brindar a la historia situaciones límite que logren el objetivo principal, ver a todos los personajes recuperando el equilibrio y la estabilidad en sus estadios mentales, pero sobretodo, dejando atrás la angustia y los momentos de conflicto que desarrolló la historia.

TERCERA Y ÚLTIMA PARTE

Este último apartado se enfoca en la parte de desenlace de la telenovela.

La escena clave que retrata este punto de conclusión, se lleva a cabo en un hospital, donde vemos a Victoria y María luchando por sus vidas.

En las escenas hay mucha iluminación todo de hecho retrata colores como el azul rey y el blanco. El encuadre también se enfoca en tomas más cerradas, para ver la expresión en los rostros de sufrimiento de María y Victoria. La música es muy triste y melancólica, para remarcar aún más la emotividad del momento.

Un recurso que es utilizado en esta escena es el de *slow motion*, típico en escenas límite, de vida o muerte, lo utilizan justo cuando abre la escena y las protagonistas son ingresadas en camillas al hospital.

El recurso de *flashback* en estos capítulos vuelve a ser fundamental. Específicamente, María revive por medio de un *flashback* breve los momentos importantes que la llevaron a este punto fatídico de vida o muerte. Igualmente, Victoria.

Los recuerdos se ven en el plano expresivo “sobreluminados”, dando la impresión de un ambiente onírico, como antesala de la muerte.

Una escena trascendental ocurre en el momento en que María sale del cuarto de intervención donde se encuentra para visitar a su madre.

Al llegar, platican y revelan sus más profundos sentimientos, anteponiendo uno de los temas trascendentales en la telenovela: el perdón.

Se puede hablar que este es el momento climático de la telenovela, pues logran superar las enormes dificultades y obstáculos que han ocurrido a lo largo de los capítulos precedentes, para sólo entonces comenzar a ser felices “para siempre”.

En sus diálogos está latente la posibilidad de que Victoria muera por la operación, lo cual sirve para generar un momento donde ella se compromete a luchar “por el amor de su hija”.

La escena cobra así una mayor fuerza, dando a entender que en caso de que se supere este momento tan adverso, todo podrá adquirir estabilidad y eliminar la enorme carga que las subsume de angustia.

El simbolismo también juega un gran papel, por ejemplo, podemos destacar una escena posterior donde María y Victoria, en la sala de operación, se toman sus manos en señal definitiva de reconciliación.

Posteriormente, Victoria y María, ya recuperadas, son visitadas por sus amigos y familiares.

Un diálogo importante viene por parte de Antonieta, quien al momento de entrar asegura que, con su reconciliación, se ha dado “el triunfo del amor”, consumando así la premisa fundamental de la historia, y que resulta también, una constante en todo tipo de historia melodramática: la superación de los problemas en la vida por medio del amor.

Una idea que, sin duda, resulta el punto más álgido de la fantasía en la creación *telenovelesca* así como en la mente del espectador, el amor está totalmente inmerso en éste último y más desde un punto de vista psicoanalítico.

Recordemos que la postura psicoanalítica, sobretodo en Freud, postula la ambivalencia en torno al amor, es decir, no hay amor sino hay odio, normalmente las telenovelas terminan en este reinado del amor, pero precedidas por cientos de

conflictos cargados de odio, y se reitera tanto, porque este juego de contrarios a la vez complementarios, encanta al espectador.

En una siguiente secuencia, vemos a Juan Pablo llegar a donde reposan Victoria y María. Ya no vemos a aquel personaje que representaba el origen del conflicto en Victoria.

Ahora vemos a alguien idealizado en una figura de pureza, quien en la escena simbólicamente oficializa su amor de madre-hija; en la escena toma sus manos y las persigna.

Al hacerlo purifica su amor, pero también, de alguna manera, el que existe entre él y Victoria. Su amor ha quedado sublimado (exactamente en el sentido psicoanalítico) en el amor que tienen hacia María.

Contrasta visualmente su vestimenta negra, con los colores claros, entre blanco y azul, que tienen puesto Victoria y María.

La siguiente escena nos muestra el amor ya consumado entre Max y María. Se ve a estos dos personajes cargando a dos bebés; uno, hijo de Ximena y Guillermo, pero que quedó en custodia de Max, y el otro, producto de su relación.

Posteriormente, se define el devenir del personaje de la villana, Bernarda, quien en una especie de sueño diurno, se imagina con el bebé Juan Pablo, hijo de María y

Max, a quien idealiza como quien podrá por fin eximirla de sus pecados cometidos en el pasado.

Este sueño, remarca las principales características descritas por el Psicoanálisis en el sentido de que constituye un “reflejo de los deseos inconsciente”, en este caso de Bernarda, quien aspira a encontrar a un descendiente que pueda expiar sus culpas.

Su fantasía entra inmediatamente en contraste con su realidad; cuando regresa al presente, y utilizando una toma abierta y colores oscuros, se retrata su soledad.

Una secuencia posterior sirve para enmarcar aún más la reconciliación entre Victoria y María. La primera le entrega una serie de recuerdos simbólicos que fueron relevantes a lo largo de la telenovela en la búsqueda de su hija.

Al estar en la presencia de este nuevo punto de inflexión en la telenovela, es importante destacar varias situaciones que han cambiado en los estereotipos y arquetipos de los personajes.

Por ejemplo, la manera en que se modifica el rol de Victoria; ha dejado de ser aquella persona que se veía autoritaria, ensimismada en su trabajo, para ver a alguien que en su diálogo y en sus expresiones se ve sensible, pero ya no en un sentido trágico, sino como consecuencia de su felicidad.

Sobre María, si bien, en los capítulos precedentes veíamos a una mujer inocente, ahora vemos a una persona más madura, motivado seguramente por las experiencias que ha vivido y los obstáculos que tuvo que superar para acceder al amor de su madre.

El cambio en la relación entre estos dos personajes, sin embargo, es lo que resulta clave.

Desde un punto de vista psicoanalítico, lo que se debe analizar de esta dificultada relación madre-hija, es como Victoria puso trabas inconscientes de manera reiterada, algo que se puede interpretar pensando que María simboliza aquel momento en que accedió a algo prohibido en el pasado.

Estos momentos retratados en la historia, donde la vida de los personajes ha cambiado y han superado los conflictos y obstáculos existentes, resulta clave para el auditorio, quien va descargando este lleno afectivo angustioso que le fue retratado a lo largo del programa.

El espectador ha visto la telenovela por varios meses y estos momentos en la historia son los que espera, donde se logran vencer por fin los obstáculos para ser felices, para lograr un momento catártico.

No sólo por la historia en sí, sino porque en gran manera los identifica y los proyecta en su vida; recordemos, el espectador cree más y se adentra en los momentos televisivos que tienen mayor relación en su vida.

Todo ser humano tiene conflictos personales y para todos, inclusive en la vida real, estos momentos resultan atractivos; el espectador los siente muy propios.

Para estos últimos capítulos, y tomando en cuenta que el amor entre Juan Pablo y Victoria no sucedió, los autores metieron a un personaje que simplemente sirviera para evidenciar que el estado mental de Victoria ha logrado finalmente un equilibrio.

Para lograrlo, en “El Triunfo del Amor”, lo que se hizo fue la aparición de un nuevo personaje, Heriberto, quien entra en la historia rápidamente como quien representa el “amor verdadero” de Victoria.

Este punto en la trama está totalmente apegado a lo que se analizó desde un principio y cómo ella no era feliz con su realidad.

A final de cuentas, este otro hombre representa el punto donde Victoria logrará ese equilibrio entre el *ello* y el *superyó*, que fue, latentemente, su búsqueda a lo largo de la telenovela.

Otra secuencia trascendental sucede cuando Osvaldo intenta reconciliarse con Victoria, tratando de desligarla del amor que siente hacia este nuevo personaje.

Aquí el aspecto concreto de nuestro interés, es que en la escena se habla de lo típico de las relaciones y que se puede identificar mucho con el auditorio: el aburrimiento y costumbre que terminan generando las relaciones amorosas con el tiempo.

La escena, que transcurre en la casa donde vivían, tiene muy poca iluminación, de hecho se ve muy oscuro, para dar un ambiente nostálgico y de ruptura. La música también entra para reforzarlo.

Los plano comienzan con un *long shot*, donde se ve a los dos personajes, así como el elemento de la casa para después centrarse sólo en sus rostros con un *close up*, que va de un personaje a otro, consecutivamente.

Otra secuencia que retrata un punto climático en la historia es cuando Victoria tiene un diálogo con su hijo, Max. Resulta un momento muy melancólico ya que Victoria de alguna manera se despide de él, de su casa y de todo lo que significó.

Ella le asegura que no pudo perdonar a Osvaldo porque no lo amaba, y que tomó su infidelidad para ocultar el desamor que tenía hacia él. Reafirmando así aquella situación que habíamos inferido en un principio, Osvaldo no representaba su “amor

verdadero”, sino una forma de lograr confirmación social, más del lado del *superyó* y lejos del *ello*, en un total desequilibrio.

Posteriormente, se ve a Victoria arribar a una boda, donde Heriberto la espera para acompañarla. En un aspecto simbólico, le besa la mano. Inmediatamente se ve atrás a Osvaldo llegar y observar este momento, con la clásica toma de telenovela, donde el encuadre nos permite intuir que Osvaldo, a lo lejos, presencia este amor, entre su esposa y otro hombre.

Para remarcar la forma en que Victoria y Heriberto van uniendo su amor, se da una escena donde bailan. El momento también sirve para ver como Victoria se deja llevar por el momento, ella asegura que ha bebido demasiado por lo que se van del lugar juntos.

La bebida normalmente sirve para reafirmar una fuerte presencia del *ello* y en este caso, para generar que Victoria actúe sin inhibiciones.

Llegan a la casa de Victoria, el lugar luce casi completamente oscuro, sólo iluminado por velas colocadas en varios puntos de la casa. Este retrato simbólico normalmente es utilizado para retratar escenas románticas.

Los personajes se besan y como banda sonora se coloca la canción “No se tú” de Luis Miguel, música que marca el nuevo punto climático en la telenovela, donde ella decide entregarse a un nuevo amor.

Y el momento clave donde decide actuar con base en su *ello*, ese punto de vuelta al equilibrio en su vida.

Este suceso es trascendental para el argumento de la historia, Victoria decide entregarse a sus placeres más profundos “entregándose” a un individuo que no es su esposo.

Lo cual se puede ver reflejado en muchas de las producciones telenovelescas más recientes. Ya no es el hombre el que busca el amor en otra persona, sino ahora la mujer.

Un patrón que ha tenido mucho éxito, pero que además agrega el elemento fantástico que para nosotros es lo más importante, esa consumación del alejamiento de la vida cotidiana, la cual se pinta como aburrida y tediosa, para empezar una nueva vida que se vuelve prácticamente como vivir un sueño.

Sobre Bernarda, ahora todo se centra en ver como muere, en que el espectador presencie el fin de su maldad, algo fundamental en el melodrama; el clásico triunfo del bien sobre el mal.

Para ello, en un primer momento una sirvienta en su casa le prepara una comida a la cual le pone veneno.

Este personaje la odia por cosas que le hizo en el pasado.

El momento es retratado en una escena, donde se ve como Bernarda injiere el aderezo y se comienza a ahogar. Por el hecho de que se está ahogando, ponen una especie de *voz en off*, donde Bernarda clama por su vida.

Al final, se observa al personaje tendido en el suelo y parece que ha muerto.

Sin embargo, logra llegar Juan Pablo para salvarla; la lleva a un hospital donde se recupera.

Con base en el Psicoanálisis, este reflejo de una posible muerte de la villana significa una especie de catarsis para la audiencia; la maldad tiene que pagar, y particularmente, la escena, donde consume el veneno, se enfoca mucho en el sufrimiento de este personaje mientras agoniza.

La escena busca satisfacer los deseos del auditorio, de ver al villano pagando por el mal que ha cometido a lo largo de la historia.

En estas últimas escenas otro punto importante tiene que ver con la culminación de la relación entre Bernarda y Juan Pablo.

Después de este primer momento donde Bernarda está a punto de morir, Juan Pablo se da cuenta de la realidad de su madre y su maldad.

La secuencia se basa en una escena donde se encuentra en una Iglesia y frente a una figura religiosa, sufre por su madre.

La escena además aporta un punto de anagnórisis; en la mente de Juan Pablo se revela un momento en el pasado cuando su madre sostuvo una relación con un hombre. Pero, al enterarse del engaño, pues éste tenía otra familia, decide quemarlos vivos.

En el plano expresivo esta revelación se lleva a cabo en una escena con mucha iluminación, con música lenta y dando pie a esta intriga presente en el personaje.

Cuando Juan Pablo recuerda, se da un especie de *zoom in* a la cara del Padre a quien le revela esta información, para captar su rostro sorprendido, que a final de cuentas, es el rostro que se espera reflejar en el auditorio.

Si bien, Bernarda sobrevivió al primer ataque en su contra, nuevamente Eva, la sirvienta, intenta matarla, echándole un líquido flamable en su auto. Cuando Bernarda prende el coche, éste se comienza a quemar y nuevamente parece que ha muerto.

En esta escena destaca la iluminación, generada en su mayor parte por el fuego que consume su auto.

Inmediatamente se enlaza una escena donde se le ve en una playa, revelando que sobrevivió al ataque.

Resulta clásico, que en las telenovelas, la villana siempre parece ser inmortal.

Esto se da con la idea de hacer crecer la angustia en el auditorio, que quiere ver a la villana perecer, un placer que describe el Psicoanálisis como pulsión de la muerte.

En un primer momento, esta pulsión significa una cuestión de autodestrucción, sin embargo, existe un segundo momento que tiende al exterior y que se traduce en una pulsión agresiva por parte del individuo.

El espectador quiere verdaderamente ver morir a este malvado personaje, que ha causado tanto mal día con día; cuando muera, las tensiones del individuo desaparecerán.

Recordemos que la muerte para Freud es catalogado como una cercanía al placer máximo y último de la vida del ser humano, de esta manera, los placeres máximos de la vida, son los que más nos acercan a la muerte.

Después, otra escena importante sucede cuando se lleva a cabo una reunión familiar. A ella, acude Osvaldo, donde anuncia que se irá a vivir a España a un

nuevo proyecto de trabajo. Simbólicamente, besa la mano de Victoria y se despide de toda su familia.

Mientras Osvaldo se va del lugar, llega Heriberto y se encuentra con Osvaldo, tienen un diálogo. Posteriormente, Heriberto llega a la reunión y platica con todos los presentes, la escena sirve para introducirlo en la familia ya que anuncia públicamente su relación con Victoria.

La siguiente escena importante a destacar es ya la boda entre María y Max, retratando un punto climático en la historia.

En las telenovelas, sobretodo las mexicanas, es extremadamente recurrente la utilización de las bodas para enmarcar los finales de las historias.

A final de cuentas, las bodas culturalmente y en un sentido religioso, significan el principio de una vida donde se es feliz para siempre, objetivo principal del melodrama.

Los novios llegan en camionetas último modelo y la celebración se lleva a cabo en una Hacienda estilo colonial, jugando con el aspecto aspiracional del espectador.

En la escena de la boda, destaca mucho la utilización del color blanco. Está presente tanto en el vestuario de Max, María y el Padre Juan Pablo; los colores en

el ambiente; el coche en el que llegan y la carrozas que utilizan para su transporte; los ramos blancos, etc. Un color comúnmente utilizado para destacar pureza.

También, el lugar está sobresaturado de iluminación, para captar este momento casi onírico y fantástico que genera la boda.

Sobre la música, durante su llegada se pone la canción principal de la telenovela que se escucha en primer plano.

La escena donde los dos aceptan, es muy simbólica, el encuadre nos hace ver a los dos personajes, María a la izquierda y Max a la derecha, y en el centro la cruz que detrás de Juan Pablo.

Finalmente, como parte de un recurso normalmente utilizado en las telenovelas, aparece un último obstáculo; arriba al lugar Ximena, ex esposa de Max, para tratar de impedir la boda.

Con un cuchillo en sus manos trata de matar a María, se utiliza el clásico recurso del *zoom in*. Primero, una toma abierta de cuando llega intempestivamente al lugar, y posteriormente un *zoom in* a su cara.

Destaca mucho el hecho de que Ximena traiga un vestuario blanco, pero totalmente lleno de tierra, ya que ejerce un contraste con la “pureza” de los vestuarios de Max y María.

Posteriormente, llega la policía y la empiezan a perseguir, Guillermo es quien la ayuda a escapar.

Un punto importante a destacar sobre este suceso, es el diálogo de Juan Pablo, quien, después de que ésta mujer es detenida, asegura que “el mal nunca vence” y que el amor siempre triunfa por encima del mal. Simbólicamente, les pide a los asistentes que aplaudan al “triumfo del amor”:

La escena se enlaza con otra persecución, la de la policía en el escenario de la playa, para intentar atrapar a Bernarda.

Ésta logra escapar en un avión, sin embargo, finalmente, se estrella y muere.

En la posterior escena se ve a Juan Pablo rezando en una Iglesia, donde le informan que su madre ha muerto en un accidente.

Ante la noticia, decide rezar ante la virgen María y asegura que “fue la mano de Dios quien la detuvo (a su madre, Bernarda) para que no hiciera más daño”.

Todo la escena que narra el conflicto sobre la pérdida de su madre es principalmente de *close up* a su rostro.

En la siguiente escena vemos a Guillermo y a Ximena escapando, se les retrata totalmente fuera de sí. La policía los encuentra y comienza una persecución.

Finalmente, los dos deciden suicidarse en vez de entregarse a las autoridades. Simbólicamente hacen un pacto de sangre y conducen hasta caer en un precipicio, una vez más, se pondera la pulsión de la muerte, tanto en los personajes que parecen disfrutar el momento como el que seguramente genera en el espectador.

En la última escena se ve a Max y a María en un bote. Simboliza el clásico final melodramática del “fueron felices para siempre” y donde se consuma la felicidad de los personajes.

Como punto final, es preciso aclarar cómo terminaron los personajes y porqué.

Como lo hemos desglosado anteriormente, en cuanto a la construcción de sus roles, los buenos son muy buenos y los malos muy malos, sin medias tintas, como dictan los cánones del melodrama.

Este capítulo final cumple con esta premisa:

El bien triunfa, lo cual vemos simbolizado en la boda entre Max y María, y el mal perece, resumido en torno a la muerte de los personajes categorizados como villanos para esta telenovela.

El hecho de que los villanos, Ximena y Guillermo, hagan un pacto de sangre para después morir, simboliza la condena que se hace al hecho de que el ser humano se deje llevar por sus placeres.

Tal como revisamos en el capítulo anterior, el concepto del *tertius garden*, de los denominados “placeres máximos”, lo hallamos repetidamente en esta telenovela.

Así, es importante referir que para cualquier persona es llamativo ver conflictos amorosos, y más cuando se encubren de un aspecto tan trágico como los amores prohibidos.

Esto es el punto principal en la historia, los amores prohibidos van cambiando a lo largo de la telenovela, y esto genera los conflictos que alimentan el argumento.

Quizá, en primera instancia, resulta extraño que el amor prohibido fundamental, el de Victoria hacia el Juan Pablo, haya quedado diseminado.

Sin embargo, si tomamos en cuenta que la mayoría de producciones para la televisión mexicana, tienen prohibido tocar temas religiosos y menos profanarlos, resulta comprensible. Así, de alguna manera, estaba prohibido que Victoria consumara su amor con Juan Pablo, por ser “políticamente incorrecto”.

Tal vez por esta razón, se utiliza el recurso de insertar a la hija, María, que permitió que ese amor de Victoria hacia alguien más que no es su esposo quedara sublimado.

La clave de esta historia es la infelicidad que sufría Victoria en su vida diaria y que logra romper, al final, con su hija y, después, con el doctor Heriberto.

Volviéndose así el punto clave el concepto de felicidad; al principio de la telenovela Victoria era una mujer enojada, autoritaria, y sólo pudo ser verdaderamente feliz después que encontró a su hija.

Éste es el punto nodal que queremos destacar en este trabajo, la base del éxito de toda telenovela es su capacidad para permitir al auditorio descarrilarse en sus sentimientos y sobretodo la facultad que tiene para llevarlo a un mundo fantástico que le genera expectación y felicidad.

Una telenovela que no logra tocar en el espectador fibras sentimentales simplemente no tendrá el gusto del auditorio, a diferencia de esta telenovela que está hecha precisamente para lograrlo.

Es decir, si el argumento de la telenovela se centra tanto en la búsqueda de felicidad de los personajes, es porque, a final de cuentas, esto es lo mismo que espera que logre su auditorio.

CONCLUSIONES

Después del desarrollo de este trabajo, se pudo comprobar que la telenovela “Triunfo del Amor” de Televisa está repleta en su narrativa y en su construcción dramática de numerosos elementos fantásticos, los cuales estuvieron presentes tanto en su parte connotativa, entendiéndola como la parte de contenido, como en su parte denotativa, de expresión.

Por ende, y retomando lo que hemos desarrollado a lo largo de esta tesis, estos elementos sirvieron de principal motivación en el espectador para que el programa logrará ser tan visto en el momento de su exhibición.

Si bien, ciertamente se necesitarán investigaciones posteriores dedicadas específicamente a comprobar esta aseveración, se observa la presencia en el programa de estos componentes fantásticos destinados a mover a los televidentes y crearles expectación.

Por ejemplo, podemos referir a un elemento que en particular es plenamente retratado y reproducido en esta telenovela, el elemento religioso, el cual resultó ser una directriz en la vida de los personajes de la historia.

Sumado a esto, otro aspecto que se vio fue que existe una preponderancia de retratar situaciones de conflicto muy relacionadas con los complejos mentales e

inconscientes que estudia el Psicoanálisis, y que en gran medida logran hacer parte al espectador de la historia en la telenovela.

Estos dos ejemplos dejan claro la importancia de la parte de identificación y proyección en la creación de esta telenovela y que de manera recurrente fue promovida en el programa.

Sin embargo, todavía queda una pregunta por resolver, ¿la presencia de elementos fantásticos fue específicamente lo que generó el alto *rating* de esta telenovela?

Ciertamente, no se puede dar una respuesta tajante, puesto que habría que hacer más estudios para comprobarlo, incluso comparativos entre telenovelas, sin embargo, lo que se quiere dejar bien establecido es que la realización de este trabajo corrobora la existencia de una alta presencia de fantasía.

Los personajes en la historia viven luchando por resolver los conflictos que mantienen alojados en su mente y el espectador lleva a cabo un proceso donde se identifica con estos problemas y se siente obligado a ver cómo los logran resolver.

Es decir, son muchos los factores que seguramente influyen en el *rating*, pero, debemos ser claros que sin estos elementos que describimos aquí, la telenovela no pudo haber tenido el éxito que tuvo en su momento de proyección.

Si vemos, el capítulo final, por ejemplo, uno de los más vistos de la telenovela, fue el que tuvo una mayor presencia de éstos; cuando parecía que el momento climático se iba a dar, del típico triunfo del bien sobre el mal, aparecen personas destinadas a impedirlo y uno atiende al capítulo para ser espectador de cómo se llega al clásico final feliz.

Por último, debemos recordar uno de los aspectos que define Virgilio Ariel sobre el melodrama, cuando habla de su estructura narrativa única “directa a los sentidos”.

Ciertamente, este estudio comprobó que mientras una telenovela logre hacer que el espectador se adentre más en la historia, ésta podrá ser exitosa, algo que, según se expuso en este estudio, se puede alcanzar de mejor manera si se utiliza a la fantasía y al escape de realidad como su reducto clave.

El deseo es que este estudio motive a realizar otros del estilo y que vean en el psicoanálisis un cuerpo teórico capaz y necesario para el análisis de éste y otros productos comunicativos.

En efecto, uno de los aspectos que más dificultaron la presente investigación fue aterrizar el entramado teórico que posteriormente derivó en el análisis.

Sobretudo porque pocos estudios han trabajado el psicoanálisis relacionándolo directamente con el estudio de la comunicación.

Lo que queda, pues, es hacer un llamado a todos los estudiantes interesados en estos temas, a seguir desarrollándolos con el objetivo de darle al psicoanálisis un lugar importante en el estudio de las ciencias de la comunicación.

Si bien, este se espera sea un buen detonante, aún queda por estudiar muchos aspectos de la comunicación, basados en esta teoría, que seguramente nos brindarán nuevas respuestas y nuevos paradigmas relacionados con la comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

- Barbachano Ponce, Miguel, *El cine mundial en tiempos de guerra*, México, Editorial Trillas, 1991, 148 pp.
- Bateson, Gregory, *Espíritu y naturaleza*, Amorrortu, Buenos Aires, 1982, 204 pp.
- Baudouin, Charles, *Introducción al análisis de los sueños*, Buenos Aires, Psique, 1978, 206 pp.
- Bur, Ricardo, *Psicología para principiantes*, Buenos Aires, Era Naciente, 2003, 192 pp.
- Freud, Sigmund, *Psicología de masas en Obras completas de Sigmund Freud*, Buenos Aires, El Ateneo, 2007, 3 volúmenes
- García Gutiérrez, José María, *Diccionario de Filosofía para estudiantes*, Madrid, Mileto ediciones, 2001, 372 pp.
- García Silberman, Sarah; Ramo Lira, Luciana, *Medios de comunicación y violencia*, México, Instituto Mexicano de Psiquiatría/Fondo de Cultura Económica, 1998, 517 pp.

- González, Jorge A. (coord.), *La cofradía de las emociones interminables: miradas sobre telenovelas en México*, México, Universidad de Guadalajara Coordinación Editorial, 1998, 358 pp.
- Green, André en *Estructuralismo y Psicoanálisis*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Argentina, 1970, 256 pp.
- Grinberg, León, *Teoría de la identificación*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1978, 124 pp.
- Herbert Mead, George, *Espíritu, persona y sociedad desde el punto de vista del conductismo social*, México, Paidós, 1993, 403 pp.
- Hjelmslev. Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredas, 1974, 198 pp.
- Jay, Martin, *La Imaginación Dialéctica: Una Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1988, 511 pp.
- Kagelmann, H. Jurgen; Wenninger, Gerd, *Psicología de los medios de comunicación*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, 398 pp.

- Lasswell, Harold D., *Psicopatología y Política*, Buenos Aires, Paidós, 1963, 298 pp.
- Lazar, Judith, *La ciencia de la comunicación*, México, Cruz O., 1995, 117 pp.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia: Modernidad, presente y progreso*, Barcelona/México, Paidós, 1991, 269 pp.
- Magnien, Brigitte, *Hacia una literatura del pueblo: del folletín a la novela*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1995, 241 pp.
- Marx, Melvin Herman; Hillix, William A.: *Sistemas y teorías psicológicas contemporáneas*, México, Paidós, 1983, 557 pp.
- Mattelart, Armand, *Historia de las teorías de la comunicación*, Barcelona, Paidós, 1997, 142 pp.
- Mazziotti, Nora, *La producción de ficción en América Latina*, Barcelona, Paidós, 1996, 177 pp.
- McLuhan, Marshall, *La aldea global*, México, Gedisa, 1991, 203 pp.

- Metz, Christian, *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 265 pp.
- Miranda Hiriart, Gonzalo, *Jaques Lacan y lo fundamental del psicoanálisis*, Santiago de Chile, Ediciones UCSH, 2003, primera edición, 245 pp.
- Oroz, Silvia, *Melodrama, El cine de lágrimas de América Latina*, México, UNAM/Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1996, 188 pp.
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para latinaomérica. Méxcico y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos (CCyDEL) – Centro de Investigaciones sobre América del Norte (CISAN) – UNAM, México, 2004. 510 pp.
- Pérez Rubio, Pablo, *El cine melodramático*. Barcelona, Paidós, 2004, 278 pp.
- Rendón, Alejandro, *Televisión y lenguaje audiovisual*, México, Ágora Cuadernos de Educación Comunicativa, 2007, 154 pp.
- Reyes de la Maza, Luis, *Crónica de la Telenovela, México Sentimental*, México, Clío, 1999, 82 pp.

- Schramm, Wilbur, *La ciencia de la comunicación humana*, México, Grijalbo, 1982, 191 pp.
- Silverstone, Roger. *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires, Amorrortu, 1994, 313 pp.
- Stephen A. Mitchell y Margaret J. Black, *Más allá de Freud. Una historia del pensamiento psicoanalítico moderno*, Barcelona, Editorial Herder, 2004, 429 pp.
- Tenorio, Guillermo (coord.), *Escuelas, Enfoques y Corrientes para el estudio de la Comunicación.*, UNAM, FCPyS, México, 2006, 556 pp.
- Thomasseau, Jean-Marie, *El Melodrama*, Fondo de Cultura Económica, España, 1989, 158 pp.
- Torres Aguilera, Francisco Javier, *Telenovelas, televisión y comunicación*, México, Ediciones Coyoacán, 1994, 151 pp.
- Uribe, Ana B., *Mi México imaginado. Televisión. Telenovelas y Migrantes*, Editorial Porrúa, 2009, 250 pp.
- Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen: Prensa, cine y televisión*, México, Paidós, 1991, 246 pp.

- Vilches, Lorenzo, *La Televisión: los efectos del bien y del mal*, Barcelona, Paidós, 1993, 200 pp.
- Zizek, Slavoj, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jaques Lacan a través de la cultura popular*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1991, 237 pp.

CIBERGRAFÍA

www.wikipedia.org

http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/2006_6/11-35.pdf

www.inah.gob.mx/investi/historia.html Consultado el 30 de abril del 2011

<http://www.tuanalista.com/Diccionario-Psicoanalisis/5118/Fantasia.html>