

32
24



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

SINTAXIS DE LA IMAGEN DEL
VILLANO EN LA TELENOVELA
MEXICANA

T E S I S
*Que para obtener el Título de:
Licenciado en Ciencias de la
Comunicación*

P r e s e n t a
GERARDO EMILIO SANCHEZ LUNA

México, D. F.

1987.



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 está 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.

I N D I C E

	Pág.
INTRODUCCION	I
1.0 LA TELEVISION, UN GENERO TELEVISIVO IMPORTANTE	
1.1 Un género viejo, pero actual	1
1.2 ¿Qué es el melodrama?	4
1.3 Sinopsis histórica del melodrama	15
1.4 La televisión, un fenómeno en la cultura de masas	21
2.0 ¿COMO SE COMPONE EL MELODRAMA?	
2.1 Estructura del melodrama	31
2.2 Elementos fundamentales del villano	42
2.3 Elementos fundamentales de héroe	49
3.0 LA SINTAXIS DE LA TELENUELA	
3.1 El lenguaje de la televisión	55
3.2 La televisión y su sintaxis	62
3.3 La telenovela, por ejemplo	69
3.4 Diferentes sintaxis según el género	76
3.4.1 El noticiero	78
3.4.2 Un partido de fútbol	83
3.4.3 El programa musical	86
4.0 EL VILLANO DE LA TELENUELA	
4.1 ¿Cómo es el villano de la telenovela?	87
4.2 Ficha técnica y resumen argumental de la telenovela "La Traición"	96
4.3 Reflexiones en torno a "La Traición"	105
4.4 Análisis del personaje	107
CONCLUSIONES	113
FUENTES CONSULTADAS	126

INTRODUCCION

Esta tesis trata sobre uno de los géneros televisivos más demandados por los espectadores, la telenovela. Muchas de las motivaciones que influyeron en la elección del tema tienen su origen en los conocimientos adquiridos y disertaciones hechas en las aulas, otras parten de inquietudes fomentadas por el aprendizaje obtenido en la realización de programas de televisión.

Preferir esta opción y no otra fue decidido, también al tomar en cuenta que no son muy numerosos los estudios concernientes a la materia. El objetivo que persigue este trabajo, se centra en la presentación de una propuesta interpretativa para telenovelas, la cual considera al villano de éstas: un instrumento posible para la exégesis de las mismas.

Es pertinente aclarar, que la propuesta incluye solamente a las telenovelas producidas por las empresas particulares y no las realizadas por la televisión estatal, pues se tiene conciencia que los canales oficiales han producido programas de este tipo.

Conviene agregar que tanto la telenovela (La Traición) como el personaje (el villano Arturo Serrano) que sirvieron de ejemplo para el análisis, fueron escogidos arbitrariamente. Primero por ser modelos factibles de ser observados favorablemente, después, por estar apegados a los principios correspondientes a la premisa manejada.

La dificultad más significativa que se sorteo a lo largo de la investigación fue encontrar textos y documentos referentes al tema. Muchas fuentes, no obstante aludirlo, están enfocadas a tratar aspectos ajenos al estudio de los medios electrónicos de comunicación. Gran parte de la bibliografía dedicada a la explicación de los mensajes generados por los medios, ha

sido concebida con un enfoque sociológico, que es precisamente, el que no tiene esta tesis. No porque sea inapropiado, simplemente por no conocerlo de manera suficiente.

Si fuera requisito identificar con algún enfoque en particular al trabajo, podría estimarse que está inserto en lo tocante a la Sociología de la Comunicación. La recopilación empírica de teorías empleadas en fundamentarlo, lo presentan como un análisis que aborda implícitamente lo sociológico y lo cultural, en pos de articular una propuesta interpretativa del mensaje de un género televisivo.

Esta tesis contiene una propuesta, riesgo y reto inmanente de todo intento de aportación al conocimiento. Es la materialización de inquietudes, ideas y conocimientos en lenguaje escrito. Sus alcances son finitos, la propuesta es ambiciosa, el tema es inagotable, nuestras limitaciones ostensibles. Lo escrito, sus errores y aciertos, está caracterizado por el mejor esfuerzo, ése que no alcanza para decir todo lo que pudimos.

C.E.S.L.

1.0 La telenovela, un género televisivo importante

1.1 Un género viejo, pero actual

El melodrama es un género viejo, tanto, que se estima su nacimiento a finales del siglo XVI en Florencia. Pese a ello su antigüedad todavía no huele a rancio, razón por la cual, y en sus diferentes modalidades, sigue gozando de la aceptación del público. Y esto, no obstante ser portador de una ominosa concepción sobre el sentido de la vida, aquella que propone a la melancolía como un sentimiento constante en los seres humanos, para convertirse en felicidad y esperanza solamente con la obtención del "verdadero amor"; aquél que es capaz de redimir al hombre de todos sus pecados.

En México, comenta Emilio García Riera en sus cátedras, el melodrama no se limita a ser un género literario, teatral, radiofónico o televisivo. Es algo muy parecido a un estado de ánimo, a un sentimiento y a una postura ante la vida. En el mejor de los casos asume la identidad de una industria al servicio del llanto, cuyos efectos, aparentemente, nada ni nadie dejan de padecer en mayor o menor medida. Tales efectos rondan por diferentes espacios de lo cotidiano, además de ser propios de infinidad de mensajes producidos por la cultura de masas. Son pegajosos, como la letra de una canción que memorizamos sin darnos cuenta y pueden, en ese mismo sentido, dictar nuestra manera de ser, haciéndonos responder aún ante lo más simple con un estilo tremendista y folletinesco.

Así pues, viene al caso preguntarse: ¿Cómo y por qué se sufre ante la derrota de la selección nacional de fútbol? ¿Por qué ha conmovido a varias generaciones de mexicanos "El brindis del bohemio", declamado por Manuel Bernal? ¿En qué medida somos capaces de redactar una carta de amor inefablemente ridícula? ¿Por qué la vida política del país se permite incluir lágrimas en un informe de gobierno?

Conviene aquí mencionar que los usos idiomáticos y las fórmulas de realización de lo artístico, por la evolución propia de la sociedad, suelen ser transitorios. Por eso mismo, mover al sentimentalismo fácil parece no haber pasado de moda durante ya casi cuatro siglos. A este respecto David Olguin opina:

Vivir la apoteosis del triunfo; padecer con el corazón resquebrajado la derrota del hombre inocente, bueno por antonomasia; crepitar desesperados, con ira, cuando el villano y los infortunios del destino aniquilan una historia de amor única, irrepetible. Estos son los delirios, los placeres del melodrama: esa enfermedad que nos inunda las venas con el virus de la sensiblería (1).

Puede ser paradójico, pero hay ocasiones que la vida real en nuestro país, al momento de hacerse pública y según las circunstancias, parece haber sido escrita por un guionista de telenovelas. O, en su defecto, la óptica propia de los que la dan a conocer la matiza en forma tal que la aleja de la realidad. Se adentra en el terreno melodramático en el que la fatalidad es dueña "de vidas y hacienda".

Recordemos las tragedias personales de algunos personajes, que en terrenos muy diversos han alcanzado la fama: el poeta Manuel Acuña, la pintora Sofía Bassi, el actor Pedro Armendáriz, la cantante Lucha Reyes, el torero Valiente Arellano y el boxeador Salvador Sánchez, por mencionar tan sólo unos cuantos. La vida y muerte de las figuras mencionadas ha sido objeto de un notorio perfeccionamiento melodramático; se da a la tarea de agregarles rasgos desafortunados, despertando la piedad del público ante tan infaustos destinos.

(1). Olguin, David, "Vivir en el delirio: Consigna del melodrama". En Páginas, México. ISSSTE. Mayo, 1984. núm. 5, p. 15.

El melodrama a lo largo de su evolución ha adquirido diversas modalidades. En su paso por los medios electrónicos de comunicación se le conoce primero como radio drama (después llamado radionovela). Ya entrada la segunda mitad de este siglo la televisión privada lo rebautiza con el nombre de telenovela. Además de maquillarlo en forma diferente, poblarlo de "grandes estrellas", y darle una continuidad de cinco tardes por semana, la televisión simultáneamente lo transmite a muchas más ciudades que pudiera cubrir una caravana teatral en varias semanas.

La telenovela es un género televisivo que, a primera vista, podemos conjeturar (con base en las listas de captación de público dadas a conocer por la Cámara de la Industria de Radio y Televisión) cuenta con un muy alto número de adeptos, en su mayoría amas de casa. Por su horario de transmisión trata temas por lo regular relacionados con el amor y el poder. Representa, además, para sus espectadores una suerte de entretenimiento y descanso barato, casero y "sano". Pero detrás de los bellos rostros, lugares lujosos y tórridos idilios que casi siempre presenta la telenovela, existen razones de forma y contenido que la hacen ser un género susceptible de ser estudiado como un fenómeno de comunicación social, dado que no cuenta gratuitamente con la predilección del público. Al respecto, el mismo David Olgún asegura que las telenovelas:

... son una parodia de la complejidad humana, son el mundo de lo posible, del sueño realizado. Presencias de maquillaje y cartón triunfan por encima de todo un imaginario de concordia social: el hijo del patrón se enamora de una muchacha pobre y desvalida; las sirvientas, acaso más rubias que la señora de la casa, se topan con amores de película; los ricos y los pobres son iguales por que a ambos los une el llanto. Todo es aventura, lágrimas y risas... (2).

(2). Ibid., p. 17.

Las telenovelas "son como un sueño", por éso el melodrama es un género viejo pero actual.

1.2 ¿Qué es el melodrama?

Si bien ya se mencionó la permanencia que conserva el melodrama en la actualidad, es conveniente definirlo, además de señalar la acepción con que será utilizado el concepto a lo largo del presente trabajo.

Una de las definiciones más comunes que podemos encontrar acerca de lo que es el melodrama, es aquella que nos refiere su origen en las raíces griegas melos y drama, refiriéndose naturalmente a su carácter musical y escénico. Este género fue muy cultivado en el siglo XVIII, además puede agregarse que:

El texto poseía características distintivas: argumento sentimental, acción agitada y violenta, tipos convencionales y triunfo final de la virtud sobre la maldad. Con tales rasgos, pero ya despojado de la música, el género sobrevivió en el s. XIX (...). Posteriormente, el término adquirió una acepción despectiva, aplicada a cualquier drama lacrimógeno y folletinesco (3).

Es pertinente agregar que fue muy frecuente utilizar la palabra melodrama en los siglos XVII y XVIII para designar a todo drama acompañado de música, como en el caso particular de la ópera drama per musica, a la letra cantada en ésta.

Durante su larga existencia el melodrama ha sido objeto de cambios muy significativos, que sin embargo no le han hecho perder sus rasgos caracterís

(3). Enciclopedia Salvat. Diccionario. Barcelona. Salvat, 1971. Tomo IX. p. 2214.

ticos; no obstante dichos cambios el nombre del género no ha sufrido variación alguna.

El melodrama, según lo expresa Gubern,⁽⁴⁾ exagera, las características de la tragedia, y cuenta, según se entiende, con una calidad "inferior" a la de ésta, motivo por el cual se comprende el uso peyorativo del concepto que comúnmente se equipara a "dramón", término expresivo de una versión magnificada e ínfima del drama.

Lo que puede considerarse como exageración melodramática está estrechamente ligado al estilo propio de él, ya que la retórica grandilocuente es una de sus peculiaridades más importantes.

Tanto la retórica, como las situaciones típicas en su argumento, al igual que los rasgos característicos de héroes y villanos, son presencias imprecincibles en la configuración de un melodrama. Tales rasgos y su articulación, seguidores siempre de un mismo estilo, son los que hacen del melodrama un género.

Por otro lado, retomando al mismo autor,⁽⁵⁾ debe tomarse en cuenta que el género es al estilo, el tono propio de una obra, y de igual forma de una categoría de obras definidas por reglas comunes y de características semejantes. El género hace las veces de modelo cultural que viene a inspirar y generar obras que adoptan entre ellas cualidades análogas. Recuérdese que la tardía fijación genérica del melodrama, se produjo por la evolución de éste desde su forma aristocrática y musical hasta la que tiene actualmente.

Es necesario destacar la definición que Gubern extrajo para su investigación del diccionario de la Real Academia de la Lengua, y de la cual resaltaremos tres elementos importantes:

(4). Gubern, Ramón. Mensajes icónicos en la cultura de masas. Barcelona, Lumen, 1974. p. 261.

(5). Idem.

Según la Real Academia, el melodrama es una:

Especie de drama, de acción ordinariamente complicada y jocosería, y cuyo principal objeto es despertar en el auditorio cierto linaje de vulgar curiosidad y emoción. Representábase acompañado de música instrumental en varios pasajes u ocasiones, y de aquí tomó la denominación con que es conocido, y la cual no deja de dársele aunque se represente sin música (6).

Tales elementos son: a) acción complicada y jocosería; b) propósito de despertar vulgar curiosidad y emoción; y c) acompañamiento musical originario. Dichos elementos los conserva el género, ya no en su forma genuina, pero sí adecuada por la evolución propia de los productos culturales.

Toda esta intrincada red de rasgos peculiares ha tenido como resultado que el melodrama se haya ganado —como en forma certera señala Eric Bentley— una mala reputación "...que es lo peor que le puede pasar a una palabra en el mundo de la literatura, como es también lo peor para un hombre en el mundo social"(7).

Dicha reputación ha sido soportada por el género, a manera de estigma, desde la época victoriana, y todo parece indicar que le fue adjudicada teniendo como base su finalidad primordial que, en opinión de Bentley, es "... que conmociones hasta las lágrimas. El desdén involucrado en expresiones como 'un tema lacrimoso' o 'una fuente de llanto' no es más interesante que la misma amplia atracción ejercida por el objeto desdeñado"(8).

(6). Citado en Ibid., p. 275.

(7). Bentley, Eric. La vida del drama. Barcelona. Paidós, 1982. (Paidós Studio. No. 23). p. 186.

(8). Idem.

¿Cuál es entonces la opinión que se tiene respecto al llanto? Convencionalmente, las lágrimas significan debilidad, cobardía o sufrimiento; que a su vez constituyen tres rasgos que por lo regular está mal visto exhibir. Esta es la razón, según dice Eric Bentley, por la que la risa goza de mejor nombre que el llanto. El reír está relacionado con el placer, en tanto que el llorar lo está con el dolor.

Desde que somos pequeños se nos prohíbe llorar, pues hacerlo causa "mala impresión", contrariamente a lo que nos refiere el reír. Siempre queda claro que las lágrimas son una vía que permite dar escape a la emoción en general, según sea el caso, pues de tristeza, enfado y aún de alegría podemos llorar. Así, la risa puede ser agradable o no, según su intensidad, tono, intención, duración, etc.

Las expresiones emocionales han perdido prestigio ante la ironía y el sarcasmo; lo que nos hace pensar que los ataques en contra de dichas expresiones pueden llegar a representar un temor a la emoción en sí.

Existen temores que no son invencibles; el concerniente a la desinhibición de las emociones probablemente sea uno de ellos. Llorar implica descubrirse, cambiar de rostro, "bajar la guardia" ante los demás y demostrar que somos vulnerables. Romper en llanto siempre llama la atención, despertando (en el mejor de los casos) la piedad, misericordia y lástima de quienes se encuentran cerca de nosotros. ¡Cuánto pueden decir las lágrimas! Eric Bentley lo caracteriza de una manera muy específica.

Según él "llorar a gusto" es aquella

...catarsis del hombre común, lo cual sería el objetivo principal del melodrama popular por encima de sus notorias pretensiones morales. Además de referirse a una

emoción superficial, la expresión 'llorar a gusto' implica el sentimiento de pena por uno mismo. La compasión es autocompasión... (9).

Por ello, al mencionar la catarsis del hombre común, mediante los sentimientos removidos por el melodrama popular, no estaría mal visto suponer que, gran parte del éxito con que cuentan las telenovelas, se debe a la autocompasión que generan en sus espectadores.

Es posible que la autocompasión obre como incentivo, consuelo y sedante frente a los problemas que la vida diaria ofrece. La comparación que se puede hacer entre la desgracia ajena y la propia es útil para atenuar el dolor ante lo adverso; el escritor británico Edward Morgan Foster decía que, la autocompasión es lo único que hace tolerable el envejecimiento (10).

Lejos del significado cultural que tiene el llanto, al igual que cualquier manifestación de sufrimiento, es un acto natural mitigar las conmociones dolorosas con gritos, quejidos o lágrimas. La liberación de una emoción o una tristeza suele ser un proceso brusco, pero necesario, ya que de lo contrario, la inhibición de éstas trae posibles secuelas perjudiciales al individuo.

El espectador, al momento de presenciar un melodrama, no solamente se siente identificado con el protagonista del mismo; pues en el sufrimiento del personaje, es posible que intérprete un reflejo del suyo propio. Así son movidos los resortes que activan los sentimientos de autocompasión en el público, derivando que el receptor se ponga, efectivamente, "en el lugar" del personaje. Este fenómeno, según Edgar Morin permite detectar la identificación del público hacia el personaje (11).

(9). Ibid., p. 187.

(10). Citado por Bentley Op. Cit., p. 187.

(11). Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Barcelona. Seix Barral, 1975. p. 291.

Algunos indicios despiertan la sospecha, de que la base del trabajo del dramaturgo se encuentra situada en la capacidad, que éste tenga, de activar por medio del melodrama, la misericordia y temor del público. Aristóteles indica en su Retórica, que temor y piedad se encuentran relacionados mutuamente en forma orgánica. Al ver amenazadas nuestras vidas sentimos temor por nuestra suerte, y al ver amenazada la de los otros, sentimos piedad por ellos.

El identificarnos con alguien que se ve amenazado, nos dice Bentley,⁽¹²⁾ no constituye nada más un acto de compasión por él, también es autocompasión, al imaginarnos o temer ser involucrados en una situación así. Quizá el favoritismo que se siente por el héroe de una aventura, nos pueda referir el miedo que despierta lo desconocido.

La invocación al miedo constituye el lado más poderoso del melodrama, en tanto que la piedad es el más débil. Esto es lógico si se toma en cuenta que el sentimiento más difícil de superar para los seres humanos es el pavor. Así pues, puede pensarse que el éxito que posee el melodrama depende de la manera en que su creador ha sabido proyectar aquello que genera temor.

Los temores humanos pueden ser divididos en dos categorías. Primero, los que responden al sentido común, tales como el miedo a caer de una escalera, al ser mordido por un perro, o el ser asaltado en la vía pública; después se anotarían los temores llamados irracionales, que se manifiestan en supersticiones, fantasías y ensoñaciones infantiles.

Esta segunda categoría de miedo no es ajena a nuestra tradición cultural judeo-cristiana y, consecuentemente, es común que dentro de la doctrina católica se use el miedo a lo sobrenatural como una forma de coerción hacia

(12). Bentley. Op. Cit. p. 189.

los creyentes. Todavía en estos tiempos es frecuente infundirle a los fieles temor a Dios y al demonio, en el supuesto caso de que cometan pecados o toda clase de infracciones morales.

Asimismo, podemos señalar que en el melodrama opera lo que es entendido como coincidencia abusiva, que para muchos especialistas hace frívolo al género. Tal coincidencia se manifiesta no únicamente en la maldad humana y las contingencias propias del destino, sino también en que los héroes de la obra entablan una férrea competencia contra fenómenos naturales como tormentas, maremotos, o la ineluctancia de desiertos y zonas nevadas entre otros.

Para Bentley⁽¹³⁾ la coincidencia abusiva de lo adverso puede ser vista como una exageración, ¿la invalida como tal que ésta responda a un sentimiento? Se sabe que la intensidad sentimental justifica la exageración formal del arte.

Puede resultar conveniente preguntarse si en realidad la magnificación que se hace de los sentimientos propios representa verdaderamente una exageración, o bien, si se trata de nuestras propias impresiones de los hechos.

El hecho -según Bentley- de que todos seamos actores improvisados en nuestros sueños significa que la actuación melodramática -que consiste en amplios ademanes, y muecas, y un estilo declamatorio de expresión- no es una exageración de nuestros sueños sino un duplicado de ellos. En ese sentido, el melodrama es el naturalismo de los sueños. Pero la actuación melodramática no corresponde sólo a nuestros sueños. La vida civilizada, (...) nos exige ocultar nuestros sentimientos, y hasta nos instruye en el arte de lograrlo. Todos aquellos sentimientos que no podemos disimular son reducidos a la mera sombra de ellos mismos (14).

(13). Ibid., p. 192 y 193.

(14). Ibid., p. 193.

Así entonces no resulta arriesgado suponer que quizá el melodrama no es todo lo "exagerado" o excedido que se cree, y que tal vez sea desinhibido o permisivo, pues, -visto de otro modo- intenta mostrar, sin artimañas ni artificios las expresiones de los sentimientos humanos.

Nos gusta vivir la experiencia onírica por proporcionarnos un descanso gratificante, y por ser siempre misteriosa, rara y fascinante. El melodrama es -y quizá de ahí su éxito- una calca de los sueños, ya sean de grandeza, amor, fortuna, o terribles pesadillas. Eric Bentley agrega: "el melodrama es humano, pero sin madurez. Es imaginativo, pero carece de inteligencia" (15).

No se trata, por supuesto, de juzgar al melodrama; el interés de estudiarlo, radica en que es un género frecuentemente solicitado por el público. Por ello, para este trabajo no representa una "semilla del bien" ni una "flor del mal". Es un género literario y dramático que ha transitado por diferentes formas de difusión, hasta ser lo que hoy conocemos como telenovela.

La telenovela reúne los rasgos característicos del género que se han mencionado en el presente punto, y que podemos resumir como: a) está poblado de un continuo ~~manejo~~ maniqueísta de valores; b) tiende a despertar la auto-compasión en el individuo; c) recurre al empleo constante de la coincidencia abusiva de factores adversos; d) exagera la expresión de los sentimientos y magnificación de éstos; e) emplea, además, como rasgo muy peculiar una frecuente grandilocuencia en el uso del lenguaje.

Por lo que concierne a la importancia que tienen los personajes del melodrama como componentes fundamentales de éste, resta agregar que las características e intenciones con que son articulados, varían mucho de una obra a otra, siendo las excepciones de esta consideración los héroes y los villanos.

(15). Ibid., p. 203.

Veamos el caso de la madre melodramática como personaje. Puede ser la compañera, consejera y servidora incondicional; también puede ser (en su modalidad de villana, casi siempre suegra), sobreprotectora, intrigante, chantajista sentimental y, básicamente, el elemento generador de la más señalada discordia. Pero en todos los casos, y por la autoridad que significa su presencia, es un personaje vital en la toma de decisiones de otros. Debe señalarse que en la telenovela es muy difícil que las madres sean víctimas de la muerte, entendida ésta como una forma de recaricimiento por mala conducta, si por algo "han pecado" o "cometido desaciertos", su contricción es más suave que la de alguna hija (casi siempre es hija) descarriada.

Generalmente, y por razones de apelación a la compasión, misericordia y lástima, amén del carácter sexista del género, en la telenovela la madre puede ser abandonada, despojada, incomprendida, viuda, engañada y hasta no reconocida como tal; resultando poco frecuente que sea ella la que engañe, abandone o despoje.

Los niños en la telenovela, las más de las veces son precoces semige-nios, que además de servir de vehículos de ternura, son elementos básicos en la búsqueda de la reconciliación de otros personajes litigantes. Además de no pertenecer directamente al mundo de los adultos, pero entender lo que en éste sucede a la perfección.

Por su parte sacerdotes, servidumbre y maestros, desempeñan con regularidad el papel de consejeros espirituales, siendo amigos incondicionales, que por estar enterados de los problemas, pero no inmersos directamente en ellos, tienen el conocimiento y autoridad suficientes para proponer soluciones al respecto.

El caso de la servidumbre es el más peculiar de todos, pues no resulta extraño que sirvientes, amas de llaves, nanas, jardineros y choferas, jue-

guen papeles protagónicos en la obra, hasta poder ser, con el paso de los capítulos, los patrones de la casa. Recuérdense tan sólo los argumentos de las telenovelas "María Isabel", "El chofer", "Los ricos también lloran", "Guadalupe", "Los años pasan", y "De pura sangre", por mencionar unas pocas.

Resulta importante definir al personaje y término villano, en vista de que es éste quien nos da el punto de partida para la propuesta de interpretación, específicamente, de la telenovela. Hay que recordar que sin villano no es posible el melodrama.

Por villano se entiende aquel que es: "Vecino y habitante del estado llano en una villa o aldea, a distinción del noble o hidalgo (...). Rústico o descortés. Rufn, indigno o indecoroso" (16).

Y para ampliar el concepto mencionamos también el término villanía, característica referente a: "Bajeza de nacimiento, condición o estado (...). Acción rufn. Expresión indecorosa" (17).

No resulta arriesgado conjeturar que la acepción actual del término villano, varió su significado estricto de "habitante de una villa", al de "hombre rufn", por cuestiones que tienen como origen, el nivel social que tenían dichos aldeanos. Este rasgo permitía creer, que no eran dignos de confianza, dada su condición ante la gente de las altas esferas. Nos referimos, como es pertinente señalar, a un término de acuñación marcadamente clasista, aunque, a decir verdad, hoy por hoy, en el melodrama (principalmente en la telenovela), la villanía no es exclusiva de una sola clase social.

Justo es indicar que Gubern encontró en la definición que sobre melodrama da la Enciclopedia Espasa del año 1908, una mención muy especial al papel

(16). Enciclopedia Salvat Diccionario. Barcelona. Salvat. 1971. Tomo XII. p. 3285.

(17). Idem.

que juega el villano en el género. Dice acerca de éste, que estila la aplicación exagerada de los sentimientos y las situaciones convencionales, siendo siempre los mismos personajes quienes lo sustentan:

... el traidor (no dice abiertamente villano), sobre el cual se acumulan todos los vicios y bajas pasiones; la doncella, de blancura de lirio, toda ingenuidad y amor; el joven enamorado, capaz de todos los sacrificios y de todas las tonterías, y que, por virtud providencial, logra desbaratar, en el quinto acto, los planes tramados por el traidor, esencia de traidores, habiendo quedado en el lenguaje vulgar la frase traidor de melodrama cayendo el telón después del triunfo de la inocencia y del castigo a los malvados...(18).

Al margen de la ironía con que fue escrita la anterior definición; hace notar claramente que el villano es el ariete del argumento melodramático. Es él, ¿aí no quién? por lo cual las cosas tienen razón de ser, sin descartar, claro, la acción del destino. Pero el villano capitanea las hostilidades, para finalmente ser víctima de su propia emboscada.

Dice Bentley que si imaginariamente, y con fines de análisis dividieramos al melodrama en dos partes, encontraríamos, que la piedad por el héroe es la mitad menos eficaz de este género, siendo más importante el temor por el villano.

A continuación se expone una sinopsis histórica del melodrama, con la intención de rescatar sus aspectos fundamentales, toda vez que constituya un elemento más para el análisis posterior.

(18). Citado por Gubern, Román. Op. cit. p. 276'

1.3 Sinopsis histórica del melodrama

Producto del renacimiento italiano, el melodrama ve su primera luz en la ciudad de Florencia a finales del siglo XVI. Inicialmente constituyó un intento por revivir valores artísticos y culturales del clasicismo helénico, como lo fue el supuesto retorno a la pureza de la tragedia griega. Dicho intento parece haber surgido en la Camerata Fiorentina del conde Giovanni de' Bardi, la cual era un círculo cultural integrado por poetas, músicos y cantores.

Teniendo en cuenta quiénes integraban la mencionada Camerata, puede entenderse bien por qué nace el melodrama como una obra dramática pensada para ser presentada con música. Constituía un espectáculo poético, literario y musical, basado en la expresión de sentimientos individuales, a diferencia de los dramas litúrgicos que también eran cantados, pero de índole religiosa.

Ya entrado el siglo XVIII, la pasión, el afecto y la emoción fueron sentimientos primordiales para el desarrollo del melodrama, como lo demuestran los dramas líricos (como los denominara Wagner): Orfeo, fechado en 1607 y Ariadna al año siguiente, ambos de Claudio Monteverdi, famoso creador de óperas del siglo XVI, quien supo imprimir en su obra una música, como según él lo afirmaba, ricamente expresiva de los sentimientos más profundos del alma.

En aquel entonces, comenta Cibern⁽¹⁹⁾, el equilibrio entre texto y música era notorio, pues el texto no estaba sometido a la partitura. Ambos gozaban de igual importancia, los actores decían sus parlamentos cantando, hacían énfasis en la emotividad de las palabras y los sentimientos. Ese rasgo fue conservado por el melodrama popular hasta el siglo XIX.

(19). Ibid., p. 263.

La ópera no tardó mucho tiempo en convertirse en una forma de entretenimiento, casi exclusiva de las capas económicamente pudientes de la sociedad. Esto dio como resultante que se convirtiera en un género "culto", que a la larga sería visto como un "teatro de clases", provisto, en sus salas de exhibición, de localidades privilegiadas y de mayor precio. Posteriormente este rasgo se significaría con la creación de los palcos, secciones de butacas privadas, que los empresarios teatrales italianos innovaron, para después ser de uso general en el hemisferio occidental.

Esta etapa produjo en el melodrama una metamorfosis que cambió su fisonomía. Lo volvió un espectáculo que empleaba mejores y más vistosas escenografías y sorprendentes efectos especiales, para darle a la ópera una esplendorosa espectacularidad.

Dentro de lo que Román Gubern llama "genealogía del melodrama", señala tres diferentes antecedentes del mismo que son: a) la comédie larmoyante; b) la novela negra; y c) la pantomima. Según este autor estos configuraron al melodrama actual, también añade que:

Cronológicamente el primer antecedente remoto pero seguro del melodrama moderno es la comédie larmoyante, que aparece en Francia a principios del siglo XVIII, incubada por el sentimentalismo de la vida galante, por el nuevo refinamiento de las costumbres, por la educación jesuítica y por las teorías de Rousseau acerca de la bondad natural del hombre...(20).

Tales ideas fueron muy influyentes en su tiempo, no sólo en el pensamiento social y político; ya que también tocaron la creatividad de varios autores melodramáticos.

(20). Ibid., p. 266.

Se sabe que la comedia lacrimosa, de acuerdo a lo señalado por Gubern⁽²¹⁾, se caracterizó por su sensiblería moralizante y conservadora que describía pasiones suaves, con un estilo precavido de no exagerar los caracteres en la exaltación de la virtud recompensada.

El segundo antecedente es la novela negra, que surge en Inglaterra en un lapso de tiempo que va desde el preromanticismo al romanticismo, con obras tan significativas como The Castel of Othranto de Horace Walpole (1764) y Frankenstein de Mary Shelly (1816). Precisamente esta novela es un exponente de esa nueva sensibilidad popular exacerbada; la cual gustó de hacer referencia a lugares éxoticos, atmósferas pintorescas, y también —como señala el citado autor— echó mano de:

... las novedades o hipótesis del espíritu científico de la época (como la electricidad galvánica para dar vida al monstruo de Frankenstein), con una fuerza expresiva y libertad de imaginación muy superior a lo que era posible utilizar en el teatro (22).

La aportación de la novela negra al melodrama fue muy importante, ya que le agregó el gusto por los fenómenos inóclitos y los lugares maravillosos. Además, las situaciones efectistas que aquí se narran le dieron prestigio a los escenógrafos y decoradores ingleses, cuando el melodrama se presentaba en su forma teatral.

La novela negra introdujo en la sensiblería popular, un modelo de héroe romántico, incomprendido y solitario, marcado por un destino superior; es decir un inocente perseguido en plena época de proletarización urbana.

Por lo que respecta a la pantomima, es un arte surgido originalmente en Roma, pero renació en Francia e Italia con el advenimiento del espectáculo

(21). Ibid.

(22). Ibid., p. 267.

operístico. Durante los siglos XVII y XVIII se llamó así a números de ballet con tema mitológico en los que sus intérpretes cubrían su rostro con una máscara.

A finales del siglo XVIII en Francia las pantomimas históricas et romanesques fueron espectáculos con temas históricos o mitológicos-legendarios, que con el tiempo evolucionaron hacia asuntos más contemporáneos, con fondo musical y sin parlamentos. Eran escenas breves y agitadas (como los actuales sketches) ricas en elementos misteriosos o maravillosos; pero como bien señala Gubern: "...estos espectáculos mímicos fueron incorporando paulatinamente textos explicativos y diálogos, necesarios para suplir las insuficiencias de la pantomima..." (23).

Esas, se encuentran, principalmente en el desarrollo de intrigas complejas. Francia e Inglaterra fueron los países que aportaron la forma original de dichos textos explicativos; que pueden ser vistos, como antecesores de los rótulos del cine silente o de los globos con textos explicativos de los comics.

Resulta ilustrativo agregar que durante el último tercio del siglo XVIII, aparecieron obras teatrales, a las que también se les llamo melodramas; eran representadas con acompañamiento musical, pero los textos no se cantaban, eran solamente recitados teniendo como fondo al acompañamiento. A esta categoría de obras teatrales pertenecen: Ariadne auf Naxos y Medea, (1775) de George Anton Benda y Pigmalion (1762) de Jean Jacques Rousseau en trenada en 1775.

Es usual escuchar el término folletín como uno de los muchos apelativos que se le dan al melodrama, frecuentemente es utilizado sin conocer el por-

(23). Ibid., p. 270.

qué de esta designación, que tiene que ver con la raíz literaria de la tradición melodramática. El folletín, o novela por entregas, es creado en 1833, con la publicación de Pickwick, original de Charles Dickens. Durante 1836 y siguiendo el mismo sistema se publicó en Francia El lazarillo de Tormes, obra anónima picaresca, y hasta Balzac fue publicado en esta forma con su obra La vieille fille.

Por su módico costo y su distribución de entrega diaria en el propio hogar, la novela de folletín dice Gubern: "...supuso una competencia comercial al melodrama, que tal vez hoy podríamos comparar con la competencia que la televisión ha planteado al espectáculo cinematográfico"⁽²⁴⁾.

La sinonimia entre folletín y melodrama se emplea, por lo regular, para hacer una mención despectiva del género, y llega a emplearse el superlativo folletón, poseedor de una connotación mucho más mordaz.

En Gran Bretaña, como en Francia, el melodrama ha sido objeto de una tipificación en tres diferentes categorías, elaborada por Allardyce Nicoll, y que toma en cuenta la evolución cronológica del género. Nicoll lo divide en: a) romántico, b) sobrenatural y c) doméstico. Se supone que este último fue producido como una respuesta naturalista contra los excesos de los dos anteriores.

Pero la tipología no termina ahí, ya que se han elaborado otras, teniendo como bases características peculiares, como la diseñada por Michel Booth; los temas definen al melodrama, por ejemplo: a) con fantasma, b) con monstruo, c) oriental, d) naval, e) militar y f) rural.

Román Gubern señala⁽²⁵⁾ que el melodrama teatral decae en los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial, debido a la enorme fuerza que venía co-

(24). Ibid., p. 279.

(25). Ibid., p. 272.

brando el cine, principalmente por los seriales de aventuras, en los que la espectacularidad y el realismo eran mayores a los del teatro; como por ejemplo: los filmes de D.W. Griffith, quien poseía una sensibilidad "victoriana", y supo plasmar en la pantalla: las estructuras, la moral, la tipificación y las técnicas de interpretación del melodrama del siglo pasado. Ardi-des que dominaba con destreza, gracias a su previa experiencia como director teatral.

Si bien la técnica y estrategias de producción del cine le daban otro rostro al melodrama, la verdadera personalidad de éste no había variado mucho. Los mensajes de índole sentimental y moral seguían siendo los hilos conductores de la trama. Prueba de ello son las decenas de melodramas nava-les y militares que la industria fílmica norteamericana realizó durante los años cuarenta, que no obstante haber despojado al género de sus elementos mágicos y sobrenaturales, seguían haciendo un manejo espléndidamente efectis-ta del horror, ya no personificado por monstruos o fantasmas, sino por las huestes del Tercer Reich desfilando a paso de ganso.

El melodrama es un género que en su evolución, dice Gubern⁽²⁶⁾, ha incur-sionado en distintos medios de comunicación; motivo que le ha permitido al término adoptar una acepción conveniente a cada uno de ellos, e incluso se le aplica para nombrar a ciertas situaciones lacrimógenas de la vida real.

Del radio, con el nombre de radionovela, el melodrama saltó a la televi-sión como telenovela. Este par de formas melodramáticas (al igual que la ci-nematográfica) son hijas del mismo tronco y son un producto de las mismas ne-cesidades sociales. Sin embargo, la forma televisiva -aún más que la radio-fónica- es sencilla y para muchos críticos es hasta elemental.

(26). Ibid., p. 283.

Tanto la norteamericana Soap Opera (se denominó así, por ser originalmente patrocinada por fábricas de jabones, soap) como la telenovela en México, de común acuerdo con el autor antes citado⁽²⁷⁾, son melodramas domésticos. Ellos tienen cabida -con un punto de vista "femenino"- conflictos familiares que penden generalmente, desde los problemas económicos y de salud, hasta la dificultades de alcoba y la retención del "macho".

El citado autor expone además que el melodrama es un sustituto pleno y legítimo de la tragedia griega. Pero dentro de un plano cultural objetivo, el melodrama estaría invalidado, ya que es anacrónico y no guarda, con nuestra cultura y estructura social, la misma relación que la tragedia griega tenía para un ateniense del siglo V A.C. Aún así, ignorando esta apreciación, debe de quedarnos muy claro que la telenovela viene a significar sin más, un fenómeno en la cultura de masas.

1.4 La telenovela, un fenómeno en la cultura de masas

Para poder encauzar adecuadamente la exposición referente al entendimiento de la telenovela, como un fenómeno perteneciente a la cultura de masas, se ha de señalar la existencia de una añeja polémica referida directamente a lo que debe de entenderse por cultura popular y por cultura de masas.

Puede decirse -sin hacer caso omiso al sincretismo que actualmente mezcla a esta dos formas-, que la cultura popular es entendida en el mejor de los casos como aquella venida de la raíz y tradición de los pueblos, tiene por objeto la salvaguarda, difusión y conservación de las costumbres, flo-

(27). Ibid., p. 273.

klore y otras manifestaciones cotidianas propias de los grupos étnicos (como pueden ser también su forma de vestir y cocinar). El referirse a la cultura de masas nos remite de inmediato a la gestación y expresión de fines y valores de grandes conglomerados, preferiblemente urbanos. Está estrechamente vinculada con los medios de comunicación, y los resultados que arroja su capacidad tecnológica, tales como la rapidez y amplia cobertura en la emisión de mensajes.

En realidad la clase de cultura que llama la atención es la de masas, por entender que el objeto de estudio del trabajo está inscrito dentro del tipo de fenómenos que en ésta suceden. Pero no se ignora el ya mencionado sincretismo, que por momentos hace invisibles las diferencias existentes entre cultura de masa y cultura popular.

Vamos por partes. El término cultura nos refiere la evolución que guarda una civilización en determinado momento histórico, como de igual forma lo hace a la posesión del conocimiento en general y a la adecuada manifestación de las formas estéticas.

Umberto Eco en su obra Apocalípticos e integrados, citando a McDonald, menciona una división de la cultura en tres niveles intelectuales que comprende: high, middle y lowbrow. Tal distinción fue transformada por Van Wyck Brooks en: highbrow y lowbrow, con un espíritu de propuesta violento en contra del arte elitista y la falsa cultura de masas.

Brooks dice ⁽²⁸⁾ que la cultura de masas (masscult) está integrada -en el contexto estadounidense- por el rock'n roll y las piores teleseries. En tanto la cultura media (midcult) por las obras aparentemente "puestas al día", pero que en realidad son una falsificación al servicio de intereses comerciales.

(28). Citado por Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona. Lumen, 1984, p. 43.

Pero ya sea que se conciba como masscult, o por cultura de masas, es de observarse que los mensajes emitidos por ésta, siempre son dirigidos hacia un público heterogéneo, por lo que resulta casi imposible que, ante tal uniformidad del mensaje, algún grupo social en especial se sienta identificado con éste.

Existe (por parte de algunos comunicólogos) gran intolerancia hacia la cultura de masas, una especie de desprecio aristocrático, que puede ser entendido también como un desprecio hacia la masa en general. Tal desdén, para Eco, representa un sentimiento de nostalgia por una época en la que los valores culturales eran privilegio de una clase acomodada. Por eso orienta una crítica a los mass media mencionando que:

Incluso cuando difunden productos de la cultura superior, los difunden nivelados y "condensados" de forma que no provoquen ningún esfuerzo por parte del fruidor. El pensamiento es resumido en fórmulas, los productos del arte son antologizados y comunicados en pequeñas dosis (...). En todo caso los productos de la cultura superior son puestos en una situación de total nivelación con otros productos de entretenimiento (29).

Ahora bien, el ya mencionado sincretismo queda manifiesto, en la presentación de productos, entendidos dentro de la cultura popular, a manera de mensajes emitidos por la cultura de masas. Dicha cuestión nos permite proponer que lo masivo no es ajeno a lo popular, pues viene a ser una forma actual- de construirse, pero que hace singular a la cultura de masas por la forma de tratar el contenido. Ante tal asunto Jesús Martín Barbero afirma que se ha:

(29). Ibid., p. 47.

"descubierto" en los últimos años que lo popular no ha-
 bió únicamente desde las culturas indígenas o las campo-
 sinas sino también desde la trama espesa de los mestiza-
 jes y las deformaciones de lo urbano, de lo masivo (...).
 Y sin embargo no podemos pensar lo popular hoy actuante
 al margen del proceso histórico de constitución de las
 masas: de su acceso a una presencia social y de masifi-
 cación en que históricamente ese proceso se materializa
 (30).

No obstante la justificación histórica que tiene el concepto de Barbero,
 debe de quedarnos claro que la cultura popular al estrechar su relación con
 la cultura de masas, corre el riesgo de perder su autonomía, al ser un obje-
 to presentado por quienes no exclusivamente difunden productos originales de
 ésta.

No resulta atrevido creer que el sincretismo cultura popular-cultura de
 masas, viene a ser un mestizaje, que da como resultado de una nueva identi-
 dad. O, ¿por qué no?, considerar a la cultura de masas, como el resultado
 de otro sincretismo entre cultura popular y políticas culturales, que tiene
 como escenario a los medios electrónicos de comunicación.

Así pues, el citado sincretismo pueda ser entendido como un movimiento
 cultural -y por lo tanto histórico- de nuestro tiempo. Barbero señala que
 en nuestros días, los cambios sociales que modifican notoriamente el proce-
 der de los conglomerados humanos, no son un producto de las relaciones de
 producción sino de la cultura. También indica que:

Ni la familia ni la escuela -viejos reductos de la ide-
 ología- son ya el espacio clave de la socialización, de
 la mediación social. "Los mentores de la nueva conduc-
 ta son los films, la televisión, la publicidad" que em-
 ppezan transformando los modos de vestir y terminan pro-
 vocando metamorfosis de los aspectos morales más hondos
 (31).

(30). Barbero, Jesús Martín. Pueblo y masa en la cultura: de los debates y los combates. Cali. Universidad del Valle, 1985. Mimeo. p. 1.

(31). Ibid., p. 9.

Es pertinente mencionar que la crítica a lo masivo, hasta hace algún tiempo, tenía poco que ver con lo popular, dirigiéndose fundamentalmente al descubrimiento de las estrategias, mediante las cuales la ideología dominante elaboraba sus mensajes, y los efectos de éstos. Pero hoy, dicha crítica parece considerar a los productos comunicativos de lo masivo como movimientos históricos, y por qué no, también culturales, pues la cobertura que posee permite catalogarlos como tales.

Las denominaciones cultura popular y cultura de masas, han venido cobrando un significado muy especial, y por demás peyorativo, que las presenta como "subcultura". Esto es debido al sincretismo que las une, y tomando en cuenta la poca claridad a la fusión de ambas.

El problema no es producido únicamente por desatender la observación del "fenómeno" propio del sincretismo. También influye la concepción "elitista" respecto a lo que es la cultura. El menosprecio a la cultura popular, como lo plantea Gubern⁽³²⁾, dejará de existir cuando toda producción cultural -sin importar su forma y canal de difusión- no sea juzgada discriminatoriamente.

El problema puede ser situado en la escala en que se produce y se difunde el mensaje. Debido a ésta se le considera alejado de las formas estéticamente refinadas. Además de ser visible, que la división con la que actualmente se estudia a los niveles de cultura, es una consecuencia más de la estratificación social, la división del trabajo y la división de los niveles educacionales sitúa el problema en el terreno de los planteamientos sociopolíticos de una comunidad.

(32). Gubern. Op. Cit. p. 259.

Pero ese punto de vista es objeto de estudio de otro tipo de trabajo, ya que es previsible que esta distinción entre las highbrow y masscult exista en tanto no varíe la división del trabajo social que, para Román Gubern, es la responsable de una diferente fruición estética hacia los productos culturales.

Por ello la división podrá permanecer por mucho tiempo, pero el fenómeno que consideramos como sincretismo, en aspectos muy peculiares le hace caso omiso por su carácter comercial, a la conciencia de clase, permitiendo que sus mensajes puedan ser asimilados y comprendidos, por personas con ingresos económicos muy diferentes.

Publicaciones como Cosmopolitan, Buenhogar y Vanidades, que pueden ser leídas indistintamente por esposas de empresarios, dependientes comerciales, secretarías o porteras, demuestran que la percepción de sus mensajes -no obstante las posibles lecturas de éstos- crea una singular especie de "homogeneidad" interclasista, basada en la avidéz de encontrar consejos para vestir, cocinar, vida amorosa y en la educación de sus hijos, además de tener acceso a la vida "privada" de personajes del Jet-set internacional. Todo es to a manera de modernos cuentos de hadas.

De manera análoga a lo que representan las mencionadas revistas, la telenovela en México (y en donde quiera que se presente) congrega ante el medio a un público heterogéneo que, haciendo de lado su clase social, comulga ante un mismo ideal. Le da vida a su propio y tecnologizado "cuento de hadas".

Este "cuento" no es ficción nada más, pues contiene elementos de la vida cotidiana, que permiten proyectar en él padecimientos y tribulaciones sufridos por la "gente de carne y hueso". Este detalle hace del género teleno

velero un medio comunicativo, tan convincente, como las tragedias de Sófo-
cles pudieron serlo para los atenienses del siglo de Pericles, tal y como lo
considera Román Gubern (33).

Como ya se mencionó antes, el espectador de telenovelas no sólo se vuel-
ve adicto a éstas por ser un espectáculo doméstico y en apariencia gratuito.
Lo hace también por la forma de vida que proponen, por ser sueños televisa-
dos, consejeros sentimentales, y sobre todo por adoptar la forma de un ejer-
cicio de autoconfirmación de la postura que se tiene ante la vida cuando se
juzgan las actitudes de los personajes. Gubern agrega que:

al identificarse los espectadores y sus problemas con
los dolientes 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
(34).

El espectador suele adentrarse en un proceso de identificación con los
personajes, se pone, como ya dijimos, "en su lugar". El melodrama televisa-
vo no significa únicamente la capacidad de sentir miedo y autocompasión; per-
mite además que se identifiquen las aspiraciones propias con las de los pro-
tagonistas, generalmente enfocadas a la obtención de amor y poder.

El melodrama obtiene mediante el esquematismo y la hiperemotividad, dos
rasgos característicos que lo han definido. Estos llegan a convertir situa-
ciones y personajes del género en estereotipos, que le dan a la obra un aire
de teatro de caracteres, que lo empobrece, además de agregar simpleza psico-
lógica a los personajes. Se contempla entonces, según nuestro autor (35),

(33). Ibid., p. 288.

(34). Ibid., p. 287.

(35). Idem.

a la actuación conjugada e interdependiente del esquematismo y la hiperemotividad, como una anestesia del proceso reflexivo del espectador.

Ahora bien, ¿es en verdad anestesia, o es un catalizador de expectativas? Acaso la telenovela por doméstica y cotidiana -y a pesar de pintar un mundo color de rosa, o precisamente por eso- ¿puede en algún momento representarnos un punto de referencia en las aspiraciones y deseos de los espectadores?

Sin menospreciar la importancia que para el melodrama tienen el esquematismo y la hiperemotividad, debe de quedar claro que no todos los melodramas son conformistas, pues también los hay progresistas, que optan por el empleo de la protesta en lugar del lamento.

El melodrama aquí denominado conformista es el que más se produce y consume. En éste es frecuente encontrar que la razón de las desgracias humanas se adjudica a una voluntad divina -tal y como se hacía en la tragedia griega-. Dicha relación de causalidad suele emplearse, en la vida real, por aquellos sectores que son adictos a la mitología de "folletín". En esta clase de melodrama se propondrá siempre que el mundo se encuentra bien así como está.

Por su parte el melodrama progresista es más frecuente en el cine que en la televisión. Buñuel, Chaplín y Visconti son considerados como importantes creadores de esta clase de obras. Sus productos, sin dejar de ser melodramas, manejan valores morales, y una visión del mundo diferente a la del tipo conformista, están elaborados teniendo en cuenta una postura crítica ante los sucesos, no el pasivo abandono a la voluntad del destino.

En el melodrama conformista, y más específicamente la telenovela, el espectador llega a convertirse en un voraz consumidor de mitos. Lo que para

el sociólogo Gabriel Careaga significa que:

La clase media vivirá el cine, la televisión, las novelas y los comics como mitos. Van al cine no a buscar arte, diversión o reflexión, sino que van a encontrar arquetipos melodramáticos, humorísticos o eróticos. Modelos que los hagan por un momento superar su mediocridad a través de una difícil identidad con el héroe cinematográfico (36).

A lo anterior, previe Careaga que, los mitos son elementos centrales en la cultura del ocio y la enajenación de la clase media.

La mistificación como simbolización inconsciente, como la identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores cargados particularmente en un individuo, en una comunidad, en un determinado período histórico (37).

También son un conjunto de conductas y situaciones imaginarias, según lo refiere el mismo autor.

De tal manera que para el melodrama conformista, el amor (principio rector de las telenovelas) es un mito divinizante y divinizado, que cumple con las expectativas sentimentales y afectivas del espectador. Es un constante "yo quiero ser", pues siempre se tiene el deseo de trascender en algún aspecto de la vida.

En torno a ésto, Careaga nos hacer saber que:

Los héroes de los films asumen y magnifican el mito del amor. Lo depuran de las escorias de la vida cotidiana y lo desarrollan (...). Entonces hay unidad entre el objeto, la estrella mitificada y el espectador gris con aspiraciones de trascender su mediocridad. Es para decirlo en forma resumida, la proyección de lo que en realidad quiere ser (38).

(36). Careaga, Gabriel. Mitos y fantasmas de la clase media en México. México. Océano, 1984. p. 191.

(37). Idem.

(38). Idem.

Este constante querer ser es un sentimiento natural de todo ser humano. Por ello no resulta atrevido creer que la reacción ante los mensajes que porta el melodrama lo amplifiquen. Y, más aún, si se tiene en consideración que el espectador ciudadano usa gran parte de su tiempo libre para ver televisión. Lo que hace de ésta ya no un espectáculo, sino una necesidad creada ante el trabajo agotador, la lucha por la subsistencia y la hostilidad propia de las grandes ciudades.

En México se transmiten semanalmente en los canales de la televisión privada, veintiún horas de telenovelas, distribuidas estratégicamente en horarios matutino, vespertino y nocturno. Cuentan con un inmenso público heterogéneo, cada vez más asiduo al género. Por todo lo anterior, es lógico suponer que, (entre otros puntos de vista) la telenovela constituye un fenómeno dentro de la cultura de masas.

2.0 ¿Cómo se compone el melodrama?

2.1 Estructura del melodrama

Habiendo sido revisadas las características fundamentales del melodrama, y en el entendido de que éstas insertadas dentro de una obra teatral, literaria, cinematográfica, radiofónica o televisiva, le dan pertenencia inmediata a dicho género. Es conveniente recordar que para poder identificar el género al que pertenece, una obra artística es sometida a un análisis formal, se hace un estudio basado en la observación de analogías de forma. Esto permite la creación de categorías abstractas y universales, mediante las cuales se puede cumplir con tal objetivo.

El espectador puede identificar con facilidad las características de una obra artística perteneciente a algún género de su preferencia; situación que le permite elegir un producto cultural -creación artística- en lugar de otro. Lo sabe, porque su proceso de formación personal se lo ha enseñado. Entonces puede distinguir al producto por el foro en que se presenta, la forma en que se expone, el nombre de su creador, la calidad de sus intérpretes, el título de la obra, etcétera.

Las analogías de forma (características similares de las obras entre sí) nos permiten darnos cuenta de los rasgos recurrentes que se emplean en un tipo de obras. Esto se refiere (no únicamente en lo que concierne a temas y argumentos), sino muy especialmente a la presentación de la obra como unidad artística.

En el caso específico del melodrama la presentación de la obra como unidad artística, está supeditada al medio de comunicación de que se trate. Es decir la forma en que se articula su presentación propicia que su estructura se acople a dicha forma. Un mismo melodrama varía notoriamente de su presen

tación teatral a la cinematográfica; el ritmo toma otra cadencia, el espacio debe ser aprovechado de diferente modo. De un medio a otro la obra puede parecer muy distinta.

La telenovela, al ser un producto etiquetado por la tevé comercial, tiene por fuerza que acoplar el argumento y la trama a las exigencias formales que el medio le impone, y que por su carácter de serial tiene que seguir a como dé lugar.

La estructura discontinua de las telenovelas, con sus numerosas pausas comerciales permite la "eternización" de la trama. Estas interrupciones, como lo hace notar Gubern (1), se considera conveniente que correspondan al final o unión de las escenas; lo que impone a los escritores de telenovelas, dar un estilo rítmico cadencioso a sus obras. Así, los bloques que integran cada capítulo pueden ser grabados sin pasar por alto los momentos de tensión emocional, que dan lugar a los anuncios comerciales.

El espectador se acostumbra fácilmente a la ruptura de la continuidad, y aprende a leer e interpretar el producto (mensaje televisivo). De esta forma, no resulta paradójico que si percibiera el mensaje sin la existencia de los cortes comerciales, le daría una lectura muy diferente. Esto se aprecia con claridad, cuando una película vista en el cine se vuelve a presentarse en televisión; la sentimos más larga y posiblemente hasta incoherente.

Pero existe otro tipo de estructura dentro de las creaciones artísticas a la cual también debemos referirnos. Es immanente a ellas, forma parte de su personalidad. Le da a la obra un toque característico, identificándola con las de su género. Cumple, además, con el ritual dramático que le permite exhibir su identidad ante el público.

(1). Gubern, Román. Op. cit. p. 273.

Se está inconfundiblemente ante la presencia de un "A-B-C", que reglamenta, ordena y define un género como tal. Son un código, un manual y un re cetario tácitos, que sigue el autor de la obra para no romper con el estilo que le marca el género. Es una especie de pacto de honor -entre el creador y su obra- que está al servicio de los fruidores del arte; Román Gubern hace patente que la teoría de los géneros:

se basa en el hecho cierto de que su creador, al afrontar la producción de su propia obra, suele hacerla respetando las normas y estructuras fijadas por la tradición de otras novelas, otras pinturas u otras escuelas anteriores (2).

El respeto que se tiene a la tradición y a sus reglas puede ser traducido en una obra encasillable dentro de alguno de los modelos preexistentes; motivo que nos facilita comprender el porqué las catedrales, pinturas, esculturas, etc., de cierta época guardan parecido entre sí. Tal detalle nos per mite tomar en cuenta la estandarización genérica de los productos artísticos.

A esta normatividad para con las obras de determinado género se le cono ce con el nombre de estructura iterativa, que tiene que ver con el apego al ritual y con la repetición indispensable de clichés (o clisés) argumentales y conductas estereotípicas de los personajes.

El faltar a los principios que determina la estructura iterativa de un género, provoca un molesto desconcierto en el público. Este se puede sentir defraudado ante un desenlace de la obra distinto al que se esperaba.

No sólo las obras artísticas poseen apego a lo repetitivo. También acciones de nuestra vida cotidiana, como los deportes y los juegos infantiles,

(2). Ibid., p. 202.

lo tienen. Por ejemplo, un juego de futbol, una pelea de box y una corrida de toros, que en esencia son diferentes cada vez que ocurren, tienen que cumplir con un ritual obligado para que puedan, en principio, dar inicio y después continuar según lo trazado.

Los juegos infantiles por su parte (muy especialmente las rondas) contienen una iteratividad quintaesenciada, puesto que se fundamentan en la repetición de un cántico y una marcha, que pueden ser repetidos infinidad de veces por los niños, sin que ello mengüe la diversión que significan.

Por otra parte, los niños son muy afectos a escuchar cuentos que ya conocen, y ver en televisión caricaturas animadas que ya han sido repetidas; así como los adultos son afectos a ver telenovelas de las que pueden adivinar el resultado final. Pero si el desenlace fuera contradictorio a lo que estipulan las normas del género, la frustración podría hacer presa a los espectadores.

Recuérdese el caso de la telenovela "Gabriel y Gabriela", transmitida por el canal dos durante 1983. Al final no quedó claro con cuál de los dos galanes se casaba la heroína. Razón que causó manifestaciones de malestar en los espectadores.

El estilo característico (la ritualidad) con que sea narrada una historia puede incrementar la fruición artística que proporciona. Pero la ritualidad (en su sentido primitivo de homenaje a los eventos de la naturaleza), no es útil para explicar la iteratividad de los mensajes de los medios; como lo afirma Gubern⁽³⁾ lo es cuando se refiere a factores propios del género, como las normas morales impuestas o la censura social; también cuando se refiere a factores específicos del medio, por ejemplo: duración de los capítulos y cortes comerciales.

(3). Ibid., p. 204.

No debe olvidarse el papel didáctico y moralizador que suele desempeñar la telenovela para sus espectadores, además de las consideraciones que se le hacen al melodrama, en el sentido de ser (en su versión conformista, claro) reaccionario e inmovilista. Por otra parte, y teniendo en cuenta que el arte es un producto social, no es desfachatado relacionar la iteratividad ritual de un género, con la normatividad social del momento.

Así pues, si bien existe una tradición que determina una ritualidad iterativa en los géneros, también la censura social determina pautas a seguir dentro de éstos; y no hay que olvidar que la moral evoluciona al ritmo que le marca la sociedad. Entonces la estructura iterativa recurre infaliblemente a sus recursos didácticos. Obsérvese siempre en el final feliz y en la moraleja del melodrama. Ineludiblemente, el villano debe ser castigado severamente por las faltas cometidas contra la sociedad y el orden en general.

Jesús Martín Barbero, a este respecto aporta la siguiente idea: "...lo que está cambiando ahora no son ya las relaciones de producción sino la cultura, no entendida elitistamente sino como los códigos de conducta del pueblo y sus estilos de vida"⁽⁴⁾.

Lo anterior hace comprensible que las normas morales varíen según los contextos culturales y sociales que las generan. Sin resultar absurdo que los esquemas narrativos, la estructura iterativa y las expectativas de los consumidores cambien con dichos contextos.

No debe extrañarnos entonces que, dentro de la variedad de cambios que el desarrollo social genera en el interior de las artes, operen variantes en la estructura iterativa del melodrama, que hacen que éste se actualice en lo argumental y en lo formal. Citemos como caso ejemplar el de la telenovela

(4). Barbero, Jesús Martín. Op. cit. p. 9.

mexicana, que muy recientemente en el aspecto argumental (por lo menos la producida en la t.v. privada) ha echado mano a eventos que afectan al país, como lo son la corrupción, los abusos de poder, el contrabando de piezas arqueológicas, etc. Y en el terreno de lo formal, valiéndose del desarrollo tecnológico del medio, se puede grabar en exteriores, usando muchas veces -como escenografía- locaciones en el interior del país, o la sofisticación cada vez mayor en el arreglo de los sets televisivos.

Pero lo que nos debe de resultar incuestionable es que la forma de ordenar iterativamente el discurso está subordinada a los recursos que emplea el medio de comunicación en difundirlo. Podemos entonces hablar de características iterativas de los medios, que, como ya se mencionó anteriormente, implican formas diferentes de narrar las historias (o una misma historia).

De acuerdo con Gubern⁽⁵⁾, tales condicionamientos específicos pueden ser producto de la naturaleza técnica del medio, como por ejemplo: la longitud de los largometrajes cinematográficos con relación a los requisitos impuestos en los horarios de las cadenas exhibidoras de películas; también las interrupciones en los momentos interesantes de las telenovelas, que remiten la acción al bloque posterior a los anuncios comerciales o al siguiente capítulo, creando una estructura cíclica en la narración.

Valga la opinión de Gubern a este respecto. No en vano, las telenovelas poseen un estilo propio para terminar cada capítulo, eligiendo para este propósito puntos de clímax dentro de la trama. Sabedores de esta regla, inviolable en la ritualidad de la telenovela, los creadores de este género televisivo (dentro de la tvé privada) saben apegar-se obedientemente a los preceptos fijados por la ritualidad. Adaptando, así, su estilo de trabajo y

(5). Gubern, Román. Op. cit. p. 207.

creatividad a los requisitos que la televisión comercial les impone.

En el texto llamado La televisión, publicado por Salvat editores se hace notar que: "... los productores prolongan las series, que responden siempre a una estructura idéntica, con los mismos personajes, pero con simples modificaciones en la anécdota de cada episodio..." (6).

Resulta conveniente mencionar la convocatoria lanzada por Televisa durante 1985, para el concurso que tenía el propósito de descubrir nuevos escritores de telenovelas. En ella se pidió a los participantes, además de mandar el argumento de su obra en un mínimo de diez cuartillos, presentaran los libretos de tres capítulos de su telenovela, con duración de treinta minutos cada uno.

La ritualidad iterativa, que influye en la telenovela, recurre infaliblemente a la ancestral concepción maniqueísta, que divide al género humano en dos clases morales de seres: los buenos y los malos. Así, y de manera extremista e irremediable, se sigue con respetuoso apego los lineamientos marcados por el melodrama en sus múltiples expresiones.

Tal ritualidad nos ha educado, desde hace largo tiempo, a interpretar el tipo, carácter y sentimientos de los personajes de una obra dramática, a partir de su aspecto físico. Estamos prejuiciados a pensar que la belleza o fealdad del cuerpo son reflejo de la condición de sentimientos y espíritu.

Pero, cuidado. La telenovela mexicana contemporánea, al igual que la teleserie estadounidense, ha roto de alguna manera esta concepción respecto a la analogía entre cuerpo y alma; con la presentación de villanos que, no obstante su furibunda maldad, son auténticos modelos de lo que se considera como ideal de belleza física occidental. Por esta razón, el "exceso de belleza",

(6). Salvat. La televisión. Barcelona, 1973. p. 117.

al igual que una cabellera deslumbrantemente rubia son interpretados como símbolos de superficialidad, frivolidad y hasta perversión.

Las tipologías de caracterización y representación física de los personajes, que los productos de la cultura popular nos difunden, permiten que el receptor comprenda y valore el mensaje propuesto, teniendo en cuenta el significado moral de la conducta de aquellos personajes.

En materia concerniente a la estructura iterativa esperar cierto tipo de rasgos conductuales en los personajes, como pueden ser: un repertorio de respuestas y acciones infalibles a cierto tipo de motivaciones, puesto que forman parte de usos rituales del género.

Poder encontrar dentro de la telenovela villanos arquetípicos, es un detalle que nos permite colegir, que también, la forma en que un personaje creado se expresa y comporta, puede estar dictada por la convencionalidad, que la estructura iterativa exige que se respete para formar parte de un género.

Agreguemos además, que el término conducta nos habla de: las respuestas que un individuo ofrece a un estímulo, o serie de éstos. A su vez, una catalogación coherente de estímulo-respuesta, nos permite establecer grupos de conductas tipificadas. Lo que de manera cotidiana nos deja referirnos a:

la conducta del introvertido, del hombre celoso, de la mujer coqueta, etc. De esta posibilidad generalizadora nace la utilización en el mensaje artístico de arquetipos psicológicos, antes simbólicos caracterizados por cierta homogeneidad de sus estímulos-respuestas (7).

Así pues, héroes y villanos reaccionan de una manera casi siempre previsible para los espectadores. Por este motivo, debe de quedarnos claro que

(7). Gubern, Román. Op. cit. p. 122.

en el melodrama la conducta no es solamente una entidad que se justifique a sí misma. Es frecuente que un tipo de conducta se asocie a una función social. La tipicidad arquetípica orienta, por ende, la respuesta del espectador.

Dentro del melodrama en general, la tipicidad arquetípica es jugada reiteradamente dentro de la obra. Constituye un comodín omnipotente, a tal grado, que la podemos calificar como una tipicidad exagerada, que tiene la característica de influir en la simpatía o la antipatía del espectador hacia el personaje. Genera, además, en el público una serie de expectativas basadas en la predicción coherente de las respuestas de los personajes. Esto da como resultado -como ya se mencionara-, que se nos presenten situaciones, nudos y desenlaces argumentales, mismos que no habrán de defraudar la ritualidad iterativa.

El arquetipo posee una personalidad significativa, en otras palabras: quiere decir lo mismo para todos*. También tiene un carácter alegórico y abstracto, mediante el cual expresa: ideas morales, sociales y pulsiones sublimadas. Por eso, los grandes personajes dramáticos dotados de una poderosa y convincente personalidad real, le confieren universalidad a su arquetipo. Carl Gustav Jung al ser citado por McLuhan, nos permite saber que el arquetipo es:

Una figura, sea numen (digamos inspiración), hombre o proceso, que se repite en el curso de la historia siempre que la fantasía creativa se manifiesta plenamente (...) es esencialmente una figura mitológica (...Los arquetipos son) por decirlo así, los residuos síquicos de experiencias innumerables del mismo tipo (8).

* Para abundar al respecto véase: Taxonomía de conceptos de la comunicación de Redd Elake y Edwin Haroldsen, p. P.

(8). Citado por McLuhan, Marshal y Wilfred Watson. Del clicé al arquetipo. México. Diana, 1973. p. 37.

Puede señalarse que las expectativas de conducta varían según los contextos cultural, histórico y estilístico, dentro de los cuales surge la obra. Esto da lugar a una variada familia de tipicidades. A este respecto hay que observar que las respuestas de los personajes de las telenovelas de los años ochenta han variado respecto a las de los sesenta. De tal suerte, la cándida ingenuidad de Cucho Sánchez en "El Mariachi", no tiene nada que ver al lado de la inteligencia y rapidez de acción de Gonzalo Vega en "La Traición".

El conocimiento de esa tipicidad y la curiosidad de que no se violen las reglas de la ritualidad iterativa constituyen dos elementos, de los muchos que mantienen a este público fiel a la serie, hasta que el desenlace se produzca, con los resultados previstos, y con la mitigación de la angustia que el espectador suele sufrir, a causa del padecimiento de los héroes.

Los arquetipos son dueños de un gran contenido simbólico que, no obstante tener relación con una memoria de raza como lo describe Jung ⁽⁹⁾, (conservada las más de las veces por las tradiciones oral e icónica), hacen válidas muchas de las diásporas experiencias en las que se ven inmiscuidos los fines y valores de la gente.

Arturo Serrano, villano de la telenovela "La Traición", tiene las características de un personaje que no emana únicamente de la creatividad de la escritora de la obra (Fernanda Villeli). Parece estar gestado, también, por la concepción que se tiene en nuestro país respecto a lo que es un hombre corrupto, un villano dentro de la situación social y política.

La muerte de Serrano (véase 4.2 Resumen argumental de "La Traición") es una victoria de los ideales de la Revolución Mexicana y muy significativa-

(9). Jung, Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. Madrid. Aguilar, 1969. p. 96.

mente de la renovación moral de la sociedad -premisa básica en la gestión de Miguel de la Madrid-. Serrano cumple entonces con una función emblemática, pues en él tienen cabida toda suerte de sentimientos inescrupulosos, deseos desmedidos de poder y un afán enfermizo por obtener dinero. Es una síntesis alegórica de todas las características negativas que los gobiernos civiles posrevolucionarios, han traído al país. Conviene aclarar esto: no representa una apología al militarismo, pero sí una confrontación entre las personalidades del general Carbajal y Arturo Serrano, dos generaciones de mexicanos vinculadas con el poder.

Telenovelas como "La Traición", nos permiten suponer que dentro de la telenovela mexicana toma fuerza un movimiento mediante el cual, el villano ya no es un ser producido íntegramente por la imaginación del autor, sino que guarda cierta correspondencia con la realidad del país*.

La correspondencia mencionada no solamente le da un aire de notoria actualidad a la telenovela, sino que también incrementa el interés que puede despertar ésta. Se involucra a los espectadores en un juego alegórico donde la fantasía manifestada por el castigo a la maldad cumple, aunque sea en un plano ilusorio solamente, nuestros sueños de justicia. Este juego no infringe jamás las reglas establecidas por el código que rige a la ritualidad iterativa. Por esta razón el villano puede hacer de las suyas durante 119 capítulos, pero recibirá ineludiblemente su castigo en el capítulo 120. Entonces el orden y la armonía serán devueltos a la comunidad al suprimirle el poder y/o la vida al villano.

Lo trágico, sea o no promovido por fuerzas sobrenaturales, encuentra su médula en la inevitabilidad del suceso. Maldiciones, culpas ancestrales y

* El subrayado significa que el autor de esta tesis hace énfasis en tales ideas, cuya validez intenta demostrar.

hasta el pecado original le sirven de justificación. No cabe duda, el villano perderá la partida, por eso dice Gubern⁽¹⁰⁾, el final de la telenovela podría ser interpretado como una tragedia personal para el mismo.

Presentamos nuestra hipótesis de trabajo, la cual nos dice que: el villano posee un peso específico dentro del argumento, que lo convierte en el eje de la telenovela. Así pues, y con base en éste, se sugiere sea articulada una propuesta interpretativa del producto artístico (telenovela). Por eso mismo, el villano es útil en tanto punto de partida e instrumento para la interpretación del contenido y forma de la telenovela.

El caso del cual nos ocuparemos para la interpretación, con base en esta propuesta es el de Arturo Serrano, por ser un villano que se ajusta a las características exigidas por la tipología del personaje.

2.2 Elementos fundamentales del villano

Las analogías de forma, ya mencionadas, no sólo tienen la cualidad de caracterizar a una serie de obras dentro de un género determinado. Brindan además, la posibilidad de considerar tipologías de personajes, gracias a las características afines que éstos guardan entre sí. Incluso permiten reconocer en distintas obras quiénes son los héroes y quiénes los villanos.

A tales características afines de los personajes, las consideraremos los elementos fundamentales de éstos, ya que dichos elementos conceden a los personajes, la tipicidad arquetípica, que a lo largo de toda la obra definirá su personalidad. Este estudio, entonces, hará hincapié en aquellos rasgos

(10). Gubern. Op. cit. p. 229.

esenciales que definen el carácter del villano, eje de las acciones de todo el melodrama.

El creador de la obra artística -en este caso el escritor de telenovelas- construye su producto incluyendo indispensablemente, los elementos fundamentales que, él sabe, definirán a sus personajes y el curso de la obra; siguiendo los lineamientos establecidos por la ritualidad iterativa. Nadie mejor que el dramaturgo sabe mover los resortes, que mediante la articulación de la acción dramática, mantendrán la atención de los espectadores, definiendo inconfundiblemente el papel que juegan los personajes.

También sabe manejar núcleos conflictivos interesantes, como lo son: las luchas entre el deber y la pasión, y entre el amor y la lealtad. Estos núcleos cobran vida con la tipificación extrema que se haga de los personajes, que puede a su vez ser una operación de sublimación mítica, mediante la cual el espectador puede identificarse con la víctima protagonista de la obra; según lo apuntado por Gubern⁽¹¹⁾, proyecta después como resultado de tal operación sus odios y afectos a los restantes personajes.

La identificación del espectador con la víctima de la obra parece ser un axioma que de manera indefectible opera en nuestras mentes. Se sublima así la angustia sentida a lo largo de la obra, con la llegada del final feliz. Dicha angustia nos la genera el villano, quien mediante sus fechorías nos muestra el exacto manejo que se hace en el melodrama de la estructura iterativa, y siempre dentro de este género, encauzando el resultado final hacia la propuesta de una moraleja maniqueísta.

Esa moraleja no es producto de una fábula, quizá lo sea de una costum-

(11). Ibid., p. 287.

bre que prestigia y valora a una comunidad (o persona), tomando como base "lo mucho que ha sufrido". Gubern⁽¹²⁾ resalta, muy especialmente, el significado del estoicismo mostrado en la asunción de la derrota.

Esta óptica puede, también, significar el no desprenderse de una visión cristiana de resignación y aceptación del sufrimiento, para recibir en "la otra vida" el premio otorgado a los mortales por su Dios: "La paz del alma, la regala sólo Dios", dice una vieja canción popular compuesta por Chucho Monge.

En fin, pero en "esta vida", o mejor dicho en la telenovela, ¿quién ocasiona los grandes males? ¿quién es capaz de transgredir el orden, transpira maldad, goza con esturbiar la armonía, etc.? Pues el aristote mismo de las acciones, o sea el villano.

Para diseñar un villano debemos hacer uso de las analogías de forma que nos indican qué rasgos poseen dichos personajes. Dentro de éstos descolla, como un elemento fundamental, la prosopografía de ellos.

Entonces podemos definir a la prosopografía como la: "Descripción del exterior de una persona o de un animal" (13). Es decir aquella descripción del personaje que nos permite calificarlo mediante la apreciación de su aspecto. Frecuentemente en el melodrama, el hábito sí hace al monje.

Por lo tanto, la descripción física del personaje (prosopografía) será constantemente aplicada en este género a manera de metonimia, que: "... consiste en designar una cosa con el nombre de otra tomando el efecto por la causa o viceversa..."(14). Por ejemplo, para el melodrama la belleza puede significar bondad, y la fealdad, maldad.

(12). Idem.

(13). Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. Espasa-Calpe. Madrid, 1970. p. 1087.

(14). Ibid., p. 879.

La cultura hegemónica desde que somos pequeños, nos sugiere, que el indigente sucio y desarreglado es una persona "mala" y "nociva". En cambio el hombre limpio y acicalado, significará todo lo contrario. Prejuicio o no, esta idea nos persigue desde nuestra más tierna infancia. Por otra parte, haciendo de lado el descuido de la apariencia física, la "fealdad" del cuerpo, para el melodrama, es el espejo que refleja la fealdad del alma.

Chester Gould, creador de las famosas historietas del detective Dick Tracy, al ser citado por Gubern, nos dice el porqué de la fealdad de sus mandrines:

Quería que mis villanos fueran así, de modo que no hubiera error acerca de quien era el villano (...). Nunca los contemplé como feos, pero tengo que decir lo siguiente: creo que la cosa más fea del mundo es la cara de un hombre que ha matado a siete enfermeras o que ha raptado a un niño. Su rostro me resulta feo, o un hombre que ha violado a una mujer o una chica y le ha robado tres dólares. Creo que éste es un hombre feo (15).

Se cumple entonces, una tercera relación, y quizá la más importante, en la que la prosopografía, cumple también la función de la etopeya, o descripción: "...del carácter, acciones y costumbres de una persona"(16).

Pero como ya ha sido mencionado, éste no es un principio inviolable de la ritualidad iterativa, ya que es notorio que dentro del melodrama los villanos pueden ser indistintamente feos o bellos; pero, eso sí, sin olvidar que la "belleza exagerada" puede connotar también frivolidad, maldad y perversión.

Personificar al villano como un tipo "feo" evita que el espectador se identifique con él. Desde que la representación comienza, es factible poder distinguir a los personajes "positivos" de los "negativos" (ya que también

(15). Citado por Gubern. Op. cit. p. 240.

(16). Real Academia. Op. cit. p. 595.

por medio del factor "sorpresa", pueden revelarse en el desarrollo de la trama). Esto arroja como resultado que el receptor del mensaje se reconozca en el protagonista (héroe), y puede ser considerado como un proceso de identificación psicológica que después dará salida a las pulsiones, afectos y odios del auditorio hacia otros personajes.

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

Pero ¡atención!, no se quiere afirmar que todos los villanos, por fuerza, son simples y esquemáticos, pues resulta notorio que, conforme al autor, se detectan personajes más o menos complejos. Este es el caso de los creados por Edgar Allan Poe, de los cuales sus villanos poseen una espesura humana impresionante que, por desgracia, es poco frecuente en los mensajes de la cultura de masas.

Aunque resulte riesgoso, podemos conjeturar que los creadores de melodramas recurren a soluciones formales, mediante las cuales logran la adjetivación de los personajes -es decir que éstos pueden ser calificados sin la menor dificultad-. Estando concientes, que de antemano opera en los espectadores un consenso que les permite comprender, cuál de los personajes en conflicto es el villano.

Se sabe que la estilización metonímica de los personajes es una de las varias formas posibles de redundancia en un mensaje. Recordemos la importancia que esta última tiene dentro del proceso comunicativo:

La información incondicionalmente necesaria para la comprensión se llama "innovación". La información transmitida adicionalmente para la estabilización de la innovación se llama "redundancia" (...). La forma más sencilla de redundancia se puede producir repitiendo noticias varias veces (17).

Como resultado de la redundancia informativa, los personajes pueden aparecer moralmente definidos. Sus acciones y apariencias físicas repetidas constantemente en el género, permiten que la fijación de arquetipos se consume. No en vano, si optamos por seguir la trama de una telenovela cuando ya tiene días de haber iniciado su transmisión serial, aún desconociendo el argumento, no será difícil establecer quiénes son los "buenos" y qué otros los "malos".

El villano, tal como suele aparecer en la telenovela mexicana, representa bellamente un ejemplo de redundancia informativa. Recordemos que los consumidores de mensajes, producidos por los medios electrónicos de comunicación, integran un público vasto y heterogéneo; motivo por el cual la redundancia informativa es frecuentemente utilizada para garantizar que los espectadores, aquellos poco cultivados, comprendan el mensaje a fuerza de su repetición. En aras de ello, no importa que sean sacrificadas la no previsibilidad y la innovación del mensaje, que son dos de los aspectos más importantes (y atractivos) del proceso de comunicación. El destinatario colectivo de los medios, posiblemente, es considerado y medido con una calificación que correspondería a una media de comprensión demasiado baja.

Las telenovelas producidas en el país por la televisión comercial son mensajes propios de la cultura de masas. Su contenido y forma parecen indicar

(17). Mora Medina, José de la. Sánchez Rivera, Roberto. (comps.) Antología de la Ciencia de la Comunicación. México. CCH-Vallejo, UNAM, 1981. p. 137.

que concuerdan con la sensiblería y la idiosincrasia* naturales en los mexicanos. Y ésto, mejor aún, si se toma en cuenta la idea de Carlos Monsiváis referente a: "La forma clásica para que la sociedad registre su temperamento moral y atestigüe sus convicciones íntimas sigue siendo el melodrama, vía directa hacia la expresión y fijación de los sentimientos socialmente válidos"⁽¹⁸⁾.

Televisa produce, distribuye y transmite las telenovelas a manera de mercancías destinadas a ese espectador colectivo. Son objetos de consumo cotidiano, con gran demanda y carácter rápidamente perecedero. Son programas de televisión que no se producen únicamente para que las analicen los comunicólogos... sin embargo son mercancías, susceptibles, eso sí, de ser interpretadas por los estudiosos en la materia.

El villano es, simultáneamente, comandante de ataque de las hostilidades, eje conductor de las acciones, y razón de ser del despabilamiento del héroe. Puede ser entendido como una creación alegórica que, a manera de recipiente, es apto para almacenar en él todo lo que tenemos por nocivo. Y sin concederle jamás justificación a su maldad, se le censura por considerarlo el innato hacedor de la discordia.

Es posible que para los espectadores la función del villano sea doble. Ya que por un lado es una explicación metafísica y simplista del mal y de las desgracias del hombre, puesto que con su desaparición física se restablece la paz y el equilibrio. Por otra parte, también puede permitir una proyección (quizá hasta terapéutica) de odio acumulado por los contratiempos y frustraciones del diario andar. Gubern dice que estas funciones juegan un papel intelectual y emotivo, además de que:

* Idiosincrasia: El temperamento propio, por el cual se distingue uno de los demás.

(18). Monsiváis, Carlos. Amor perdido. Secretaría de Educación Pública, 1986. Colec. Lecturas Mexicanas (Segunda serie). Núm. 44. p. 38.

...enmascaran flagrantemente las causas reales de las desgracias humanas y facilitan un alivio tensional, pues la muerte o castigo final del villano figura simbólicamente el exterminio de todo aquello que odia el propio lector (en este caso espectador televisivo) y que se interpone entre él y su felicidad. Es decir, que la derrota del villano subordina de nuevo el principio de realidad al principio del placer (19).

No cabe duda ... ¡qué malos son los villanos!

2.3 Elementos fundamentales del héroe

Y, en la contrapartida, ¡qué buenos son los héroes! Mejor aún si se ajustan al modelo de personaje mítico e indivisible que nos gusta contemplar, a manera de gran campeón de la justicia, adalid de las causas nobles. En otros términos, digno fruto de la épica popular.

Dice Román Gubern que el esquema de la hazaña de San Jorge (producto de la mitología medieval) ha sido heredado por la cultura popular, por dar forma quintaesenciada a tres elementos importantes que son:

el héroe joven y valeroso, sobre un caballo blanco (el color de los caballos sagrados, según los mazdeístas), que aparece como un solitario outsider (o sea fuereño) y que como el mesías judeocristiano cumple una función redentora. Su redención se opera salvando a la joven y bella princesa, segundo elemento del modelo mítico, pero a través de su salvación libera también a toda la comunidad del mal, encarnado en este caso por el dragón, tercer elemento del modelo y arquetipo a que deben referirse todos los villanos de la cultura popular (20).

(19). Gubern. Op. cit. p. 245.

(20). Ibid., p. 232-233. (El subrayado es nuestro).

Se debe destacar que toda comunidad, grupo étnico, religión y nacionalidad cuentan con sus propios héroes, muchos de ellos mártires que con su muerte devolvieron o propiciaron la armonía. Es notorio que cuanto más poderosa es la figura del antagonista del héroe (llámesele "divinidad maléfica" o "monstruo repulsivo"), la figura del adalid adoptará paralelamente un carácter sobrenatural, que le conferirá poderes especiales para vencer a su contrincante.

Lo heroico siempre está determinado por la culminación de una acción que implica riesgo; si éste es perder la vida, mucho mejor. Lo trágico y difícil de la empresa, mitifican al héroe, quien con el rescate de la víctima se redime del "pecado original" y se engrandece ante sus semejantes.

"En el amor y en la guerra todo se vale", reza el proverbio popular, pero sólo en el héroe no está mal vista la venganza, ya que nos sugiere el resarcimiento de un mal sufrido (o sea un acto justiciero). Y si éste fue la pérdida de la mujer amada, una enconada venganza será aún más justificada. No se olvide que en el melodrama la mujer (léase heroína) es un apéndice que magnifica la acción del héroe, y su rescate será el ansiado trofeo.

La actividad del héroe suele sintetizarse como una lucha esforzada y valerosa, para derrotar a las fuerzas o personajes que atentan contra la felicidad de la comunidad (o de él mismo), o bien, contra la estabilidad del sistema. Esta lucha es presentada con rasgos de ejemplaridad moral, que se magnifica por la belleza física del héroe. Tales virtudes siempre son relativas a la escala de valores que maneja el grupo social que engendra el mito heroico. Jesús Martín Barbero destaca lo siguiente:

Lo que me llamó la atención no fue que la telenovela, el enlatado policial, el film "comercial" fueran analizables en términos de funciones y actantes, que res

pondieran a un cierto esquema de conducta estereotipadas, sino que una escritura tan "textual" y urbana como la de las teleseries siguiera respondiendo tan claramente a la organización "clásica", religiosa, de espacio, y la función tradicional del héroe (21).

La excepción confirma la regla, y hay veces que la prosopografía metonimia y etopeya se ven desafiadas por la presencia de un héroe "feo". Dentro del melodrama los feos con buenos sentimientos, rompen el esquema de la paridad entre belleza física y del alma. El Quasimodo de Nuestra Señora de París nos ejemplifica cómo supo Victor Hugo transmitir en su obra un concepto diferente de heroísmo. Al impedir al protagonista colmar felizmente sus aspiraciones lo hace morir simbólicamente en un festín necrofílico, mediante el cual, Quasimodo consagra su amor por Esmeralda.

Debe hacerse hincapié en que las causas del héroe no únicamente deben de entenderse como justificadas. Pues por lo menos hasta hace muy poco tiempo (en 1984), la telenovela mexicana no había presentado ningún villano que pareciera tener un motivo real para serlo. Se estima que, fue hasta la llegada de Arturo Serrano que ese modelo quizá se modificó, dando lugar a un tipo de villano con historia. También lo fue Angélica -villana y protagonista de la telenovela "El Ángel caído", interpretada por Rebecca Jones-, personaje que arranca con una infancia desgraciada debido a la pérdida de sus padres en un accidente automovilístico. Este personaje sólo encontraba la felicidad seduciendo a los hombres y quebrantando la tranquilidad de su grupo social pero, a todas luces, para ella éso no significaba un daño a sus semejantes.

Un villano construido con la intención de ser convincente, debe mostrar apego por su causa, ya que para él "el fin justifica los medios". No busca

(21). Barbero, Jesús Martín. Comunicación masiva: discurso y poder. Quito. CIESPAL, 1978. p. 223.

solamente su satisfacción, puede también luchar por la de sus aliados, aunque si bien es cierto, sus intenciones y acciones no sean valoradas de igual forma que las del héroe.

En este sentido puede agregarse que, a pesar de liberar a la comunidad del mal producido por los canallas, la labor del héroe tiene como auténtico acicate su satisfacción personal, es por lo tanto una actividad motivada por el egoísmo. Pero esta observación no constituye ningún descubrimiento, pues to que es un elemento fundamental en la composición del personaje heroico (desde tiempos bíblicos y homéricos). El origen de éste se pierde en la historia, se sumerge en la antigüedad y nos insinúa ser tan viejo como el género humano.

Así pues, por su personalidad, jerarquía y representatividad ante el grupo, la figura del héroe recibe la investidura de mito. También, y desde sus más recónditos orígenes, ha hecho las veces de sucedáneo de explicación natural y/o social del origen de las cosas.

Es pertinente agregar que, el mito es un síntoma elocuente de necesidades sociales, psicológicas o científicas mal (o no) resultas en la realidad. Además, según lo dicho por Gubern⁽²²⁾, revela la tendencia que se tiene por subordinar lo real a lo fantástico.

Sin perder la óptica del caso, podemos señalar que -aún en nuestros días- es frecuente acreditar al héroe (antítesis del villano), como un mito poseedor de una naturaleza que flota entre lo divino, lo fantástico y lo esotérico. Se considera a la lucha que él emprende como un enfrentamiento de fuerzas a nivel sobrenatural, en donde la realidad no tiene nada que hacer.

(22). Gubern. Op. cit. p. 218.

Gubern piensa que el mito, gracias a su naturaleza simbólica y funcional (incluso los mitos actuales que vehicula la industria cultural), deben de responder a ciertas necesidades y expectativas de la colectividad, que no han sido acalladas ni satisfechas por la evolución de la ciencia y la tecnología. Además afirma que de tal demanda colectiva: "... se infiere que es una simplificación inadmisible afirmar que los mitos son hoy fabricados e impuestos por la industria cultural al público"⁽²³⁾.

Lo anterior nos induce a pensar que, la industria cultural no inventa mitos a tontas y a locas, y que éstos responden a una demanda latente del mercado. También puede pensarse que son el fruto de un acuerdo tácito entre la industria cultural y el público consumidor de los mensajes de ésta. Dicho acuerdo es solventado por la utilización o revaloración de significados, que cumplen una función específica para con los espectadores, sus ilusiones y expectativas.

Lo expuesto arriba nos reafirma que los medios electrónicos de comunicación no estatales, en tanto industria, funcionan con el amparo de estrategias publicitarias y mercadoténicas. La presentación y recreación de mitos (digamos héroes y villanos) que dichos medios procuran no están marcadas solamente por las diatribas señaladas por su carácter comercial (aunque son de gran importancia) sino, también, porque el tan llevado y traído acuerdo tácito, funciona a manera de una coproducción colectiva de mitos.

La creación de mitos, explicación y necesidad social, llena un hueco con fantasías casi infantiles; imágenes y emociones tienen paradero en esa oscuridad para hacer sentir mejor a los hombres. Sus mitos no son conceptos filosóficos, sí entelequias que como trozos de vida van con ellos a todas partes.

(23). Ibid., p. 219.

La moderna sociedad industrial está integrada por inmensos conglomerados, heterogéneos y amorfos, que suplen la carencia de identidad que les da el anonimato con la huella de una presencia, singularmente generada por la coproducción colectiva de mitos.

El más reciente héroe mítico presentado por la telenovela mexicana es el multifotografiado Humberto Zurita quien, encarnando al policía Alberto Salerno, inyectó nuevos bríos a la imagen del héroe de melodrama. La razón es esta: desempeña al típico policía bueno que salva a la muchacha bonita; pero lo que hace de él algo nuevo y diferente, es el ser un héroe rebelde, activo, decidido y emprendedor. Rompe con la imagen del hombre pusilánime e ingenuo que en los últimos capítulos de la serie rescata su amor y honor... Alberto Salerno es el representante del héroe que está inserto en un melodrama que es un grito de protesta, no una lágrima de llanto y resignación.

Alberto Salerno triunfa, y en medio del alarido de dicha de los espectadores se sucede el final feliz... que es la más fuerte motivación que encuentra el público al ver telenovelas. La consagración del cuento de hadas electrónico.

El público televidente conoce el ritual iterativo que sigue su telenovela; además como afirma Cuban sabe también que:

su héroe no puede ser vencido ni puede perecer, ¿en qué radica la emoción e interés de su aventura? No en la incertidumbre de su desenlace, por supuesto, sino en la gratificadora repetición ritual, que colma sus expectativas latentes, a través de vicisitudes que aparentemente son siempre distintas, pues si existe certeza acerca de la victoria final del héroe, no existe certeza de cómo el héroe vencerá en aquel episodio concreto y en aquellas circunstancias nuevas (24).

La comunidad, en sonoro grito, deja escuchar: "El héroe...es mi héroe".

(24). Ibid., p. 248.

3.0 La sintaxis de la telenovela

3.1 El lenguaje de la televisión

La televisión no solamente representa un medio de comunicación en nuestros días, ya que también puede ser catalogada como un bien lúdico (y hasta a veces suntuario), al que tenemos la posibilidad de usar como un juguete que nos subordina o subordinamos indistintamente. Divierte y entretiene a niños y adultos. Cumple además, espléndidamente, con las funciones que Jean Cloutier ha dicho que tiene el acto comunicativo, a saber:

- a) educar;
- b) informar;
- c) distraer; y
- d) animar (1).

Fue creada teniendo como objetivo cumplir con tales funciones y, desde luego, la creación de una industria. Y, no obstante su originalidad formal, se le ve como hija ilegítima del teatro, el cine y la radio; de quienes heredó estrategias técnicas y narrativas. Herencia que ni su desarrollo tecnológico le ha podido sustraer: es como un individuo que jamás perderá su casta original.

Dentro de las más importantes razones, a las que la televisión debe su éxito, podemos señalar las siguientes: 1) su carácter aparentemente gratuito; 2) la instantaneidad en el envío y recepción del mensaje; 3) la posibilidad de escoger uno entre varios mensajes que son emitidos simultáneamente; y 4) las condiciones de privacidad en que puede hacerse la recepción del programa.

(1). Cloutier, Jean, citado por de la Mora. Op. cit. p. 105.

Por otro lado, si bien es justo reconocer el carácter efímero del mensaje televisivo, no hay que olvidar que el desarrollo tecnológico permite ya reproducir cuantas veces se quiera un programa con la ayuda de una videograbadora doméstica, apéndice de la televisión y bien lúdico, que ha proliferado rápidamente en los hogares de clase media y alta en nuestro país.

La televisión es un medio de comunicación rápido, efectivo y espectacular que, no obstante sus virtudes, está limitado por sus propias características. No es ningún secreto que la fruición semiatenta, que caracteriza a la comunicación televisiva, genere hábitos psicológicos importantes en los espectadores. Y es la misma semiatención que se le presta al medio, la que lo hace poco apto para la presentación de mensajes estéticos o intelectualmente complejos, debido a que el público televidente se ha acostumbrado al estilo narrativo de este medio, significándole un esfuerzo extra-que quizá no quiera o no pueda hacer- el "leer" e interpretar mensajes que difieran en su presentación, a lo que la estructura iterativa del medio entiende como lo normal*.

Para la interpretación de la infinidad de mensajes que percibimos a diario contamos con nuestras propias experiencias, que en su momento pueden ser vistas como el marco de referencia con el que argumentamos la interpretación. Por eso no es absurdo que, en casos específicos, dicho marco sea generado por lo que aprendemos como espectadores de los medios electrónicos de comunicación.

*. Baste recordar, a manera de ejemplo, la presentación en televisión de la película El ángel exterminador, realizada por Luis Buñuel, y exhibida en México por el canal 13 en 1985. La "extrañeza" del filme despertó una serie de comentarios desfavorables por parte de un sector del público.

Dice Román Gubern que los mensajes de la cultura popular se articulan frecuentemente como "aventuras", que hacen las veces de sustitutos de lan ces no vividos por los destinatarios de los medios. Son por ende, aventu ras potenciales que sugieren a sus consumidores un código de respuestas estereotipadas, de gran importancia en la adopción de hábitos y expectati vas sociales; como pueden ser: la forma "recomendable", en que una mujer debe reaccionar si se encuentra a solas con un hombre en una situación ro mántica. El mencionado autor indica que este tipo de respuestas procede en la vida real:

en gran medida, del aprendizaje de conductas a través de la proyección de los mensajes de la cultura popular y prepara y facilita las respuestas ante situaciones nuevas que se han experimentado ya en el plano de la fantasía, si tal situación nueva se produce en la vida real (2).

La televisión nos cuenta sus historias valiéndose de un "lenguaje", el cual ha cultivado y depurado a lo largo de más de treinta años de historia. Un lenguaje que articula imágenes -en términos narrativos y no lingüísticos-, cual si fueran palabras con significado y sentido que, reunidas y ordenadas, son como un texto (discurso audiovisual), posible de ser interpretado por aquellos que son capaces de leerlo; es decir por los televidentes.

De eso trata este capítulo, y no únicamente de la descripción de encuadres y movimientos de cámaras de televisión. Tiene además la intención de proponer una interpretación de tal lenguaje, (o sea su forma de platicar-historias) basada en la observación de la articulación de los elementos que la integran.

(2). Gubern, Roman. Op. cit. p. 194.

El concepto de lenguaje -que quede claro- lo entendemos aquí como un repertorio de signos, posibles de ser articulados en pos de una textualización (digamos la creación de un discurso audiovisual). No se concibe en su acepción común de jerga técnica de la televisión, dentro de la que se comprenderían los nombres de los quehaceres técnicos del medio, la mayoría de éstos en inglés.

Charles Morris nos recuerda que el lenguaje es: "...un conjunto de signos plurisituacionales con significados interpersonales comunes a los miembros de una familia de intérpretes y susceptibles de ser combinados de ciertos modos y no de otros para formar signos compuestos"⁽³⁾.

Por su parte, la teoría de la comunicación nos enseña que cualquier lenguaje es un sistema de signos articulados, codificado y convencional. Pero, mucho cuidado, no se olvide que el de la televisión es un lenguaje que podemos leer, interpretar y entender; pero que muy difícilmente podemos producir, ya sea a nivel doméstico o profesional. Aunque, de hecho, el carácter convencional del lenguaje televisivo nos ha demostrado que, a pesar de desconocer los nombres de las tomas que hacen las cámaras, el asiduo espectador televisivo, posee una comprensión significativa muy amplia de cada encuadre -prueba de que no hay una decodificación única-.

Al encontrarnos frente a un lenguaje, en este caso audiovisual y de muy reciente creación, como lo es el de la tevé, nos vemos obligados a admitir la existencia de una sintaxis que lo ordena. Que le da coherencia, lógica y sentido a su discurso. Hablar de sintaxis implica referirnos a un repertorio de reglas pertenecientes a la producción televisiva.

(3). Morris, Charles. Signs, language and behavior. New York. Prentice-Hall Inc., 1946. p. 36.

La aceptación de nuevos modelos comunicativos por parte de los consumidores de mensajes, se da paralelamente a la creación de sus respectivas convenciones, lo que trae consigo, según Gubern⁽⁴⁾ innovaciones no sólo al código, también a los usos sociales del lenguaje.

La sintaxis ordena a los elementos que forman el discurso, y los hace aparecer según lo determinado por la estructura iterativa del género. Ritualidad que se respeta y continúa cada vez que el discurso- en nuestro caso el mensaje de la telenovela- es dado a conocer.

La sintaxis permite leer e interpretar el mensaje tal cual es, evitando que sea confundido con el de otro género. Pero debe aclararse con oportunidad, que el manejo que se hace del término sintaxis, es un recurso interpretativo del cual tenemos que echar mano. No se está desligando por completo de su significado y razón de ser, pero tampoco es asumido al pie de la letra respecto a su denotación gramatical. En nuestro caso la sintaxis viene a cumplir la función de una herramienta interpretativa, que nos permite apreciar la forma en que se ordenan los elementos del discurso televisivo. Nos permite, también, distinguirlos entre sí, además de desmenuzarlos para brindarles atención especial a cada uno de ellos.

Es pertinente mencionar que uno de los aspectos que mayor atractivo le ofrece al lenguaje de la tevó, sin duda alguna es la semejanza que sus signos -digamos encuadres o planos guardan- con el referente que denotan; contrariamente a lo que pasa con el lenguaje escrito en el que los signos son de carácter arbitrario.

Dicho atractivo está vinculado también a la gran capacidad informativa de la que son propietarias las imágenes audiovisuales.

(4). Gubern. Op. cit. p. 20.

O sea, que la relación figurativa entre signo y referente es muy estrecha. Esta relación trae consigo una lectura de los mensajes menos esforzada, que la de aquellos que emplean signos lingüísticos. De la existencia de tal coeficiente informativo de las imágenes audiovisuales, se puede decir que la palabra sugiere, en tanto que la imagen audiovisual muestra. No se olvide que el guión de televisión es el documento en el que se combinan las palabras con el proyecto de lo que serán las imágenes que veremos en pantalla, a manera de planos con valor emotivo para los espectadores.

Lejos de la ordenación que los productores den a las imágenes que crean, hay que tomar en cuenta un aspecto muy importante: el papel que juega, dentro del proceso comunicativo, el lector de dichas imágenes, además del contexto cultural en que éstas se dan. Lorenzo Vilches afirma que:

Nadie ignora que la imagen fotográfica, televisiva o diseñada a lápiz sobre un papel es una producción donde intervienen factores humanos y técnicos que manipulan unos materiales. Sin embargo, los usos y el significado de la imagen parecen depender de la variedad de representaciones de una sociedad que influyen sobre las modalidades de su transformación (5).

Si acaso existiera un fetichismo de la imagen, debe quedar muy claro que ésta no puede ser por sí sola. Requiere de producción e interpretación humanas. Su significado y valor le son acreditados por la acción racional de los hombres. Pero también estos dos factores dependen, a final de cuentas, del espacio y del tiempo, época y contexto y según Umberto Eco, la imagen es un producto con contenido cultural. Lorenzo Vilches destaca que la imagen tiene significación gracias a que:

(5). Vilches, Lorenzo. La lectura de la imagen. (Prensa, cine, televisión). Barcelona. Paidós, 1983. p. 13.

Hay personas que se preguntan sobre su significado. Una imagen de por sí no significa nada. Cuando se deja de interrogar a la imagen ésta es secuestrada por la norma, la ley y el estereotipo. Los prejuicios sobre la imagen son la policía del sentido (6).

Edgar Morin, por su parte, nos hace saber que la imagen tiene la capacidad de presentar todos los caracteres de la vida real, incluida la objetividad. Tiene también la cualidad mágica del doble que a su vez posee una cualidad psíquica afectiva. Porque la imagen, dice Morin, no es solamente lo real sino también la imagen de lo real. La imagen animada es, por su parte, la detentadora de una vida más intensa; pues el movimiento aumenta el valor subjetivo y la verdad objetiva de la imagen (7).

No es extraño que la imagen tenga un atractivo sui géneris, tan suyo, del cual carece el referente. Este es un "estar presente" en el seno mismo de su ausencia.

El de la televisión es un lenguaje que hace de las suyas con la manera en que selecciona, ordena, articula y presenta imágenes audiovisuales. Y todo esto sucede gracias al coeficiente informativo que la imagen misma tiene.

Es un lenguaje, de éso no queda la menor duda, ya que es un sistema ordenado, articulado y convencional de signos. Este sistema se ve sometido a una sintaxis que lo subordina al cumplimiento de ciertas disposiciones en la presentación del discurso y siendo este el caso, depende directamente del género que se va a tratar.

(6). Ibid., p. 14.

(7). Morin, Edgar. El cine o el hombre imaginario. Barcelona. Seix Barral, 1975. Págs. 32, 37 y 39.

La sintaxis de la imagen en el discurso televisivo es un factor fundamental y determinante en la realización de los productos de este medio, pues de ella dependerá en gran medida la forma que presente el tratamiento del contenido.

3.2 La televisión y su sintaxis

La televisión cuenta para platicarnos sus historias con una narrativa propia, que podemos calificar como el lenguaje de la televisión; que está articulado por la presentación ordenada y coherente de imágenes audio visuales, amparadas éstas por la existencia de un guión, en el cual por medio de signos lingüísticos se explica lo que se verá y escuchará en el cinescopio.

En nuestro papel de espectadores televisivos, somos también receptores de discursos audiovisuales que nos muestran un mundo real o posible. Son imágenes de un medio de comunicación electrónico que nos son transmitidas en forma de textos culturales. Debido a que son mensajes intencionales que desde su gestación, están dirigidos a nosotros. Son además culturales por pertenecernos y tratar de lo que somos.

Respecto a dichos textos, Lorenzo Vilches nos dice que son: "ante todo, un juego de diversos componentes formales y temáticos que obedecen a reglas y estrategias precisas durante su elaboración" (8)... y por ende, respetuosos y apegados a la sintaxis que los reglamenta. Así pues, según

(8). Vilches. Op. cit. p. 9.

el mismo Vilches, el juego textual se realiza a través de tres componentes:

1.- Manipulación de formas y técnicas por parte de un realizador individual o colectivo (autor, emisor). 2.- Puesta en escena del producto complejo pero formalmente coherente, que además constituye el texto (texto audiovisual-mensaje). 3.- Recepción activa del destinatario -individual o colectivo- al que le da el nombre de lector modelo (lector o receptor) (9).

Lo anterior viene siendo una adaptación bastante interesante de la retórica de Aristóteles, al estudio de la producción de mensajes audiovisuales de los medios electrónicos. No olvidemos que dicha retórica trata sobre todos los modos posibles de persuasión, expresada en un modelo en el que se observa:

quién le dice -qué- a quién

El mensaje (texto audiovisual), emitido por los medios electrónicos de comunicación (en este caso la televisión), nos sugiere que a la imagen debe considerársele como un modelo propositivo de la realidad. Esto, en virtud de que el modelo es sustituto del referente. Por ello, la imagen viene a ser un recipiente que llenamos con nuestra experiencia como lectores, naturalmente inmersos en un contexto cultural y capaces de discernir mensajes realizados en un código que manejamos. De vuelta con Vilches encontramos que:

El texto debe ser considerado como el medio privilegiado de las intenciones comunicativas. Es a través de la text

(9). Idem.

tualidad donde es realizada no solo la función pragmática de la comunicación, sino, también, donde es recibida por la sociedad. Se trata, por ello, de un todo discursivo coherente por medio del cual se llevan a cabo estrategias de comunicación, de ahí su carácter de proceso comunicativo, capaz de aceptar -como constituyentes de igual grado- todos los signos lingüísticos (10).

No en vano se ha afirmado, respecto a los textos audiovisuales, que están sostenidos y articulados por imágenes de este tipo. Si bien pueden remitirnos a signos lingüísticos, no están formalmente constituidos por ellos. Hágase hincapié en que el texto (en este caso audiovisual), puede llegar a ser la objetivación de la intencionalidad comunicativa.

El texto audiovisual -digamos mensaje televisivo- debe ser comprendido como la unidad de elementos que lo integran, siendo ésta para Lorenzo Vilches la coherencia textual, que define como:

Una propiedad semántico-perceptiva del texto y permite la interpretación (la actualización por parte del destinatario) de una expresión con respecto a un contenido, de una secuencia de imágenes en relación con su significado. La coherencia no es solamente un principio de identificación semántica (qué se ve), sino que tiene también una función de distribución coordinada de la información visual en el nivel de la expresión (11).

Dicha distribución de información (audiovisual), detectada en la coherencia del producto, está a su vez sujeta a las normas que la estructura iterativa determina que deben ser cumplidas para tal o cual género. Esto arroja como resultado sintaxis especiales para cada género televisivo. Dicha razón hace muy diferentes entre sí a los noticiarios de los programas musicales, y a éstos de las transmisiones deportivas; por poseer

(10). Ibid., p. 30 y 31.

(11). Ibid., p. 34.

cada uno de ellos estilos narrativos correspondientes a su género, y hechos valer por la aplicación de su propia sintaxis.

El lenguaje de la televisión es para la población urbana un lenguaje conocido, gracias a sus tres décadas de depuración. Está compuesto por diversos elementos que se conjuntan formando una unidad -texto audiovisual-, que desmenuzado quedaría constituido en imágenes visuales, atmósfera acústica y contenido literario (guión).

Los estilos narrativos hechos valer por la sintaxis del género, nos permiten comprender que ésta se encuentra formada por las reglas de la producción de los mensajes de los medios electrónicos. Ahora bien, si no se hallan asentadas en ninguna "Biblia" de los medios, sí son convenciones tácitas respecto al quehacer de los mismos.

A manera de analogía, podemos decir que en el lenguaje verbal, codificado rígidamente por la gramática y los diccionarios, la aplicación de sus reglas de producción nos ofrece una dura serie de dificultades (principalmente cuando somos niños). Pero tales dificultades son de una extraordinaria complejidad en el caso del lenguaje audiovisual -digamos televisivo-, por carecer éste de una formalización idéntica a la verbal.

La opinión de Vilches al respecto nos hace notar que el problema principal radica en la existencia, o no, de una sintaxis propia de la secuencia en que se den lugar: "...restricciones sistemáticas del buen orden en la formación (para el emisor o realizador), y en la comprensión (para el destinatario o espectador) de las secuencias visuales" (12).

(12). Ibid., p. 80.

Con base en lo anterior, se puede deducir que las reglas de construcción y lectura de la secuencia, no son específicamente televisivas. "Así, las reglas de la coherencia narrativa, que pertenecen a una lógica de las acciones no son reglas propias de la secuencia, son superestructurales" (13).

Para nuestros fines, podemos agregar que no únicamente se trata de reglas propias de la secuencia. Son también superestructurales. Ya en su oportunidad se mencionó, que los mensajes de los medios electrónicos de comunicación son intencionales y culturales. De tal manera, las reglas de producción de los mensajes no pueden quedar exentas de la poderosa influencia del contexto cultural en el cual son aplicadas. Además, cargan con el estigma de no defraudar a la ritualidad de su propio género. Vilches agrega algo más:

...hay estructuras que no se corresponden con niveles gramaticales, se tratan de dimensiones de discurso tales como la estilística, las estructuras retóricas (y las figuras). Además, muchos "tipos de discursos o géneros tiene un esquema específico de superestructura que consisten en categorías que ordenan globalmente al discurso como un todo". Las superestructuras son esquemas globales de organización convencional de los tipos de discurso o géneros (14).

De lo arriba citado se puede decir que los esquemas globales de organización convencional, de los distintos discursos o géneros, pueden ser entendidos como reglas de producción y, en el más óptimo de los casos, como distintas sintaxis.

La relación entre productores y receptores del texto audiovisual (mensaje televisivo) es una ágil dinámica en la que aquellos que pueden

(13) Idem.

(14) Idem.

y saben "escribir" (producir t.v.) nos presentan un mensaje a los que sa bemos "leer" (público de la t.v.).

Según el citado autor:

El lector no aprende a usar la ley de probabilidades - sino a leer; es decir, a observar y entender en cierto modo. Esta lectura genera unas reglas que pueden apli-carse tanto a los textos como a los géneros visuales. De hecho, los géneros son un tipo de combinación de re-glas generadas a partir de textos-base. Es ese siste-ma de reglas no necesariamente idénticas, pero sí comu-nes al Autor y Lector, lo que permite la creación de -géneros con una productividad ilimitada tanto en el cine como en la televisión (15).

En realidad esta lectura genera y regenera reglas de producción de mensajes; en un continuo crear y recrear un género el productor del men-saje puede hacer innovaciones a la estilística narrativa que, con el paso del tiempo y un uso frecuente, posiblemente afecten a la sintaxis misma del género.

La sintaxis de la televisión es, retomando, un todo que está formado por varias partes de carácter visual y auditivo, que atañen al contenido y forma del programa. Lo que aparece en pantalla fue previsto con ante-rioridad en un guión-texto escrito-.

Tales partes o unidades, que conjugadas forman un programa son:

a) De contenido:

- Argumento
- Trama
- Parlamentos
- Construcción interior del personaje (psicología del personaje).

(15). Ibid., p. 99.

b) De forma:

b.1) En la presentación de la obra:

- Obra= serie completa
- Acto= capítulo
- Secuencia
- Escena

b.2) En la presentación del ambiente:

- Locación (set)
- Escenografía
- Iluminación
- Efectos ambientales
- Fondo musical
- Efectos sonoros especiales

b.3) En la presentación del personaje

- Vestuario
- Maquillaje
- Caracterización
- Tipo de actuación (según el personaje)
- Gestos y movimientos
- Tono de voz

b.4) En la presentación a cuadro

- Tomas visuales (planos-encuadres, movimientos y distancias de cámaras)
- Edición
- Efectos especiales de video
- Tomas sonoras
- Efectos especiales de audio.

La unión de las partes forma el todo. La unión de los elementos de la sintaxis nos muestra las reglas que debemos cumplir en la creación de nuestros textos audiovisuales; es decir en los discursos televisivos o los mensajes aquí llamados telenovelas.

3.3 La telenovela, por ejemplo

Ver televisión resulta no solamente un hecho lúdico o de especimientamiento. Puede ser entendido como un acto cotidiano mediante el cual obtenemos compañía de un mueble aparentemente inanimado, pero que a la larga ocupa un sitio muy especial en el empleo del tiempo libre. Ver televisión es algo muy sencillo, basta con hacer girar u oprimir el botón de encendido para que el aparato funcione, brindándonos, de esta forma, la posibilidad de informarnos y/o distraernos en aquello que llama nuestra atención.

Pero el asunto no termina ahí. Los consumidores de los mensajes de los medios electrónicos le hemos otorgado al discurso televisivo una jerarquía especial. Esta viene a ser el resultado de la importancia que el medio tiene para los espectadores. Importancia que por sí misma se valida, en la utilidad del medio y en la convencionalidad del lenguaje propio de éste.

En realidad, el preámbulo arriba desarrollado no es más que una estrategia, de la cual nos valemos, para entrar de lleno en la columna vertebral del presente trabajo. Esta consiste en la exposición de los elementos que componen la sintaxis propia del género favorito del público televidente. El propósito es, entonces, presentar un boceto de la forma en que se ordenan los elementos que, en pantalla -en sustancia auditiva y visual-, captamos a manera de telenovela.

Como ya fue mencionado, el conocimiento de las reglas de la producción televisiva nos conduce ineludiblemente a la comprensión de la sintaxis de la televisión, que por añadidura, nos permite desmenuzar los elementos del discurso de este medio.

Así pues, a partir de nuestro boceto es factible organizar las partes de ese todo, según su naturaleza. No es posible omitir, desde luego, que todos y cada uno de los géneros propios de la televisión cuentan con una intencionalidad propia, y la combinación de sus elementos aparece según - lo estipulado por la estructura iterativa de tales géneros.

Pasemos al ejemplo concreto observado, que lo constituye la telenovela La Traición, la cual fue analizada en su sintaxis, usando como instrumento de registro los siguientes tipos de bitácoras, diseñadas expresamente, teniendo como aspectos a examinar las cinco clases de unidades que, conjungadas, forman un programa de televisión*:

- 1) Bitácora de contenido argumental y forma en la presentación de la obra.

En este primer tipo se consignan los siguientes datos: a) Núm. de capítulo. Si se toma en cuenta que la serie completa (120 capítulos generalmente) forma la obra, cada capítulo puede ser visto como un acto. b) Bloque. Toda telenovela de 30 minutos de tiempo de transmisión se divide frecuentemente en 4 bloques, de 4 a 6 minutos cada uno. Esta división del capítulo se hace así para dejar tiempo libre a la emisión de anuncios comerciales. Los bloques nos corresponden, entonces, a las secuencias que - conjuntadas forman un capítulo. c) Tiempo. El tiempo de duración efectiva de cada bloque (en minutos y segundos). d) Sinopsis de la escena. Parte en la que se resume lo tratado en cada bloque.

Este tipo de bitácora se presenta así:

* Estas fueron mencionadas al final del apartado 3.2

"La Traición"

FECHA AL AIRE: 15 - Abril - 1985

Capítulo	No. Bloque	Tiempo	Sinopsis de la escena
116	-1-	0'-00"	Cristóbal pide el día libre al director del periódico (debido a sus problemas). Este se lo concede. Después el periodista telefonea a Pech, comentando la visita de Cristóbal.

Pueden anotarse en una sola hoja (espacio que normalmente ocupa cada tipo de bitácora) los 3 ó 4 bloques que tiene cada capítulo.

2) Bitácora de presentación del ambiente

En este segundo tipo se registran los siguientes datos: a) Núm. de capítulo. b) Bloque. c) Tiempo. d) Personajes. Quiénes participan en la escena. e) Locación (set). Lugar donde ocurre la escena. f) Escenografía. Características de los muebles y decorado del lugar. g) Fondo musical. Música que se emplea para hacer más notorio el dramatismo del momento. Además pueden incluirse en esta bitácora: i) Efectos ambientales. Como truenos, lluvia, neblina, fuego, etc. Y j) Efectos sonoros. Sonidos cinéticos y onomatopéyas, por ejemplo. Se registran siempre y cuando tengan lugar en la escena.

El segundo tipo de bitácora queda así:

"La Traición"

FECHA AL AIRE: 15 - Abril - 1985

Capítulo	Bloque	Tiempo	Personajes	Locación	Escenografía	Iluminación	F. Mus.
116	-3-	10'-41"	Georgina y un joyero.	Joyería.	Mostrador Pared modular blanca, otra gris y reloj cucú.	Incolora buena, hay control de las sombras	No tiene

3) Bitácora de presentación del personaje

Contiene los siguientes datos: a) Núm. de capítulo. b) Bloque. c) Tiempo. d) Personajes. e) Vestuario. Cómo se viste cada uno de ellos. f) Maquillaje. g) Tipo de actuación. Se considera según el papel del personaje. h) Gestos y estado de ánimo. Importante para determinar la calidad de la interpretación. i) Tono de voz. Complementario de inciso "h". j) Movimientos. La velocidad de éstos como síntoma de la comprensión del personaje. k) Caracterización. Sólo si aparece alguien que la use. Esta clase de bitácora se presenta tal y como lo ilustramos en la siguiente página.

"La Traición"

FECHA AL AIRE: 15 -Abril- 1985

Capítulo	Bloque	Tiempo	Personajes	Vestuario	Maquillaje	Tipo de actuación	Gestos y estado de ánimo	Tono de voz	Movimientos
116	-4-	18'-33" 21'-07"	Rafael Gastón Estela	R: Guayn- bera blan- ca y len- tes oscu- ros. G: Chazarí, lla beige. E: Vestido blanco con dibujos azules.	Normal (para te- levisión) en los tres.	Buena en los tres; no sobre- actúan. Están muy acordes con el mo- mento de tensión.	R: Preocupado con gestos de zozobra y tristeza. G: Seguro, con gestos co- loquiales. E: Decidida con gestos fríos, pero seguros.	R: Preocu- pado y tris- te. G: Seguro. E: Irónico y prepoten- te.	A velocidad normal para el caso, no son bruscos ni nervio- sos.

Debe señalarse, que normalmente las bitácoras se registran con letra de molde en una hoja diagramada previamente, y acomodada en sentido horizontal, para que el registro cuente con un espacio conveniente.

4) Bitácora de presentación a cuadro

En esta se anota: a) Núm. de capítulos. b) Bloque. c) Tiempo. d) Personaje. e) Encuadre: Toma que se hace a los personajes, lugar y objetos de la escena. f) Movimientos de cámara: Importante de tener en consideración en vista de que sugiere el ritmo y la continuidad de la escena. g) Edición: Util en la apreciación del ensamblaje que posee la secuencia -puede ser sobre la marcha por medio del swicheo (control de cambios de toma y efectos visuales), o en postproducción con uso de una máquina editora- y la coherencia del capítulo mismo. h) Tomas sonoras: Permiten captar la atmósfera acústica del lugar y la procedencia del sonido. i) Efectos especiales de video: Como, por ejemplo, cámara lenta, uso de mascarillas que dan efecto nebuloso, aplicación de fondos con chroma key, etc. j) Efectos especiales de audio: Pueden ser eco y reverberancia. En el caso de los incisos i) y j), se registran solamente en la bitácora si han sido usados en el programa.

Este modelo de bitácora debe quedar en la siguiente forma:

"La Traición"

FECHA AL AIRE: 15 -Abril- 1985

Capítulo	Bloque	Tiempo	Personajes	Encuadre	Movimiento de cámara	Edición	Tomas sonoras
116	-4-	18'-33" 21'-07"	Rafael Castón Estela	Plano medio en ángulo normal a Castón y Rafael. Plano general de los tres.	Paneo a la izquierda antes de la llegada de Estela.	Corte directo a Castón en <u>close up</u> de él.	Audio del interior de una habitación, bien captado el ambiente <u>so</u> noro.

Esta es la forma en que hemos separado las partes del todo, en este caso de la telenovela "La Traición". Tal deslinde nos permite detectar las reglas que se siguen en la producción de este tipo de discurso televisivo. Siempre está supeditado a la estructura iterativa propia de su género, sin desligarse -desde luego- de la intencionalidad dramática del caso. Siempre húscase crear y recrear en los televidentes los efectos propios del melodrama.

Hasta aquí la aplicación concreta de la herramienta interpretativa ofrecida en cuartillas anteriores. Ahora bien, en el capítulo 4 del presente trabajo, veremos cómo se aglutinan los diversos aspectos tratados en torno a la figura central del melodrama: nada más y nada menos que el villano.

3.4 Diferentes sintaxis según el género

Ahora puede resumirse (para cumplir con el principio de redundancia informativa), que la utilidad de la herramienta llamada sintaxis se encuentra en forma muy peculiar, dentro de la creación e interpretación de los mensajes producidos por los medios electrónicos de comunicación. Ya que su conocimiento -y manejo- posibilita entender las reglas que se deben cumplir en la creación de textos (discursos) audiovisuales.

Una de las aportaciones que puede brindarnos nuestra actividad de espectadores de la tevé es, precisamente, la de conocer y detectar las distintas narrativas, propias de los géneros que el medio presenta. Cada una de estas narrativas hace un empleo distinto del coeficiente informativo de la imagen,

pero todas ellas adoptan su importancia a partir de la fusión que el medio hace de los elementos que son su materia prima: el audio y el video.

El manual de producción en televisión menciona que:

"El impacto de la televisión reside en la movilidad de la imagen"⁽¹⁶⁾. Lo mismo auditiva que visual -puede agregarse-, ya que de esta combinación (y de los temas a tratar) aflora la esencia de las narrativas, o mejor aún, de los géneros televisivos.

Recordamos el último capítulo de la telenovela "La pasión de Isabela" y muy especialmente su escena clímax, en la que Isabela (Ana Martín) después de quince años vuelve a encontrarse con el amor de su vida: Adolfo Castaneda (interpretado por Héctor Bonilla).

En dicha escena la protagonista escucha de espaldas a ella la voz de su galán de siempre; acto que la hace voltear rápidamente hacia el sitio de donde viene la voz. El rostro de Isabela, acompañado de un fondo musical golpeadamente emocionante, queda encuadrado en un medium close up, que la deja ver de la cabeza a la cintura. Ella permanece congelada literalmente ante la cámara, pero el acercamiento que hace el lente de ésta -un zoom in rápido, pero cortado en tres movimientos, en un lapso no mayor a dos segundos permite captar perfectamente la sorpresa de la mujer, enfatizando la intensidad dramática del suceso. Brinda, igualmente, un cambio de ritmo muy emocionante a la escena, quedando el rostro de Isabela en un close up total que no deja espacio para otro detalle en el cinescopio.

Tal organización de elementos visuales y auditivos es propia de la telenovela. Resulta, por ello, poco frecuente y extraño que se aplique en otro

(16). BBC. Overseas. Manual de producción en televisión. México. UAM, 1981. (Colec. Lecturas de talleres de comunicación, núm. 3). p. 57.

género televisivo. Por esta razón describiremos a continuación otras clases de sintaxis televisivas, adecuadas al estilo narrativo del género que tratan.

3.4.1 El noticiero

El noticiero de televisión (aunque deberíamos escribir noticiario, pero ese es asunto de otra discusión) es el programa informativo de interés noticioso-periodístico, que el público televidente sigue con atención. Se transmite principalmente en las noches (los matutinos suelen ser tipo "revista informativa", no únicamente noticiosa como "Hoy mismo") y es un programa que entera al espectador de las noticias importantes de una manera rápida. Se presentan, en la mayoría de los casos, imágenes audiovisuales en movimiento de los acontecimientos que trata.

El empleo de tales imágenes proporciona al noticiero de t.v. un "sello de objetividad" que los medios impresos no tienen. Con relación a este punto, Jesús Martín Barbero apunta lo siguiente:

...en el espectáculo televisivo se alimenta y refuerza como en ningún otro lugar la "creencia mágica" en la objetividad. Los expertos dicen que es el realismo especial de la "toma directa" ese que la visión en directo de la muerte de Harvey Oswald puso al descubierto revelando así lo que la TV tiene de "experiencia profunda" (17).

Los noticieros son generalmente conducidos por periodistas bien parecidos y vestidos elegantemente, apariencia que nos induce a confiar en sus pa-

(17). Barbero, Jesús Martín. Op. cit. p. 193.

labras. La secuencia que sigue, el noticiero, es una adaptación para T.V. de lo que es el orden de aparición de las noticias en un periódico, puesto que nos dan los encabezados primeramente, y después las informaciones se presentan por secciones, tales como: nacionales, internacionales, espectáculos, deportes, etc.; dejando la nota de ocho columnas -la más importante- para el principio o el final de la emisión, según la expectación que se quiera generar con base en esta nota.

Para lo que vemos y escuchamos en televisión con ese orden narrativo, es producto de una organización previa que enseguida comentamos.

Todo programa de televisión cuenta, desde que es un proyecto, con un formato, entendido éste como el esqueleto de lo que se piensa presentar a cuadro. Consiste en la ordenación por bloques de las diferentes partes o secciones que componen el programa y el tiempo que comprende cada una de estas. Veamos un modelo de formato para un noticiero de veinte minutos de duración. Esto en el entendido de que la mayoría de estas emisiones ocupa en la pantalla un tiempo de 30 a 60 minutos. Entendamos el siguiente modelo, únicamente como un ejemplo.

FORMATO

PROGRAMA: Noticiero nocturno

FECHA AL AIRE: 4-Julio-1986

	CABEZAS.....	1'
	CORTINILLA (ENTRADA).....	30"
<u>PRIMER</u>	NOTA DE 8 COLUMNAS	2'
<u>BLOQUE</u>	INFORMACION NACIONAL	3'
	--PRIMER CORTE COMERCIAL-----	2' 30"
	INFORMACION INTERNACIONAL	3'
<u>SEGUNDO</u>	INFORMACION DEPORTIVA.....	2'
<u>BLOQUE</u>	--SEGUNDO CORTE COMERCIAL-----	1'
	ENTREVISTA.....	1' 30"
<u>TERCER</u>	REPORTAJE.....	1' 30"
<u>BLOQUE</u>	ESTADO DEL TIEMPO.....	1' 30"
	CORTINILLA (SALIDA).....	30"

TOTAL: 20 MINUTOS

En el texto de Salvat: La televisión se menciona que: "...el programa constituye un conjunto, un todo, en el que difícilmente pueden separarse las distintas piezas que se unen en su mentalidad para configurarlo a modo de amalgama" (18).

La ordenación de elementos no se queda en el mero formato, que sería el modelo que se sigue siempre para la grabación del programa. Los noticieros cuentan además con una Orden de Edición, que es el documento en el cual se especifica -según lo estipulado por el formato- las notas que se darán a co-

(18). Salvat. Op. cit. p. lll.

nocer ordenadamente en cada bloque, quién las dice, con qué material se ilustran y la duración particular de éstas.

Utilizando los datos consignados en el ejemplo del formato anterior, presentamos a continuación un modelo de Orden de Edición, para un noticiero de televisión.

ORDEN DE EDICION

PROGRAMA: Noticiero nocturno. FECHA AL AIRE: 4-JULIO-1986

HOJA	A CUADRO	NOTA	MATERIAL	TIEMPO
-1-	Pepe López	Cabezas	Sin material	1'
-2-		Cortinilla entrada	Video tape con sonido	30"
-3-	Pepe López	Plan Azteca	Video tape sin sonido	2'
-4-	Tere Díaz	Durazo Moreno	Video tape sin sonido	1'
-5-	Pepe López	Elecciones Sinaloa	V.T. s/s	1'
-6-	Tere Díaz	Nueva Gasolina	V.T. s/s	1'
-7-		1er. Corte	V.T. c/s	2' 30"
-8-	Pepe López	Grupo Contadora	V.T. s/s	1'
-9-	Tere Díaz	ETA-España	V.T. s/s	1'
-10-	Pepe López	Manifestación Chile (Corresponsal)	V.T. c/s	1'
-11-	Beto Cruz	"Toro Valenzuela"	V.T. s/s	1'
-12-	Beto Cruz	Copa Davis	V.T. s/s	30"
-13-	Beto Cruz	Selección Argentina	V.T. s/s	30"
-14-		2do. Corte	V.T. c/s	1'
-15-	Pepa y Tere	Entrevista a Topo Gigio	Sin material	1' 30"
-16-	Pepe López	Reportaje F.M.I.	V.T. s/s	1' 30"
-17-	Tere Díaz	Estado del tiempo	Radio foto	1' 30"
-18-		Cortinilla salida	V.T. c/s	30"

A manera de precisión, hacemos notar que, por obvias razones, en la columna correspondiente a la nota se escriben textos muy cortos, o en su caso las iniciales o siglas de quien o que se trate. En la columna destinada a material, desde el correspondiente a la hoja 5, se anotó V.T., en lugar de video tape; además las letras: c/s y s/s, que significación con y sin sonido.

Y ya por último -en esta exposición de reglas de ordenación del noticie-ro- incluimos, con base en el mismo modelo, una cuartilla (a escala), del guión del noticiero; que es la descripción literaria de lo que se verá en la televisión.

Hoja 12....

Beto a cuadro	EN EL PALACIO DE LOS DEPORTES DE LA CAPITAL DE LA REPUBLICA, TODO ESTA LISTO PARA
entra V.T. s/s	QUE A MEDIADOS DEL PRESENTE MES, DE COMIENZO LA ELIMINATORIA DE LA COPA DAVIS,
Super ² : TODO LISTO	ENTRE MEXICO Y LOS ESTADOS UNIDOS ...

Esta es básicamente la forma en que se ordena la sintaxis de un noticie-ro. Esta difiere a la de la telenovela en cuanto a contenido, forma e intención.

No obstante la diferente finalidad que tiene cada uno de estos géneros televisivos, es de observarse que los conductores de noticieros como los protagonistas de las telenovelas, en la mayoría de los casos, presentan un arreglo personal pulcro y cuidadoso.

* Nombre técnico con que se conoce a los textos que aparecen en pantalla. Anotamos en el guión lo que deseamos subraye la información.

Esta sería la única coincidencia sustancial entre ambos tipos de emisiones, de no ser porque algunos noticieros (en especial Hoy mismo, producido y conducido por Guillermo Ochoa) emplean el uso de fondo musical en la presentación de algunas noticias; tal como sucede con las escenas "emocionantes" de las telenovelas.

El rasgo que diferencia a estos programas consiste en la distinta articulación sintáctica de cada uno de ellos. La del noticiero está encaminada a dar fe de los sucesos importantes para la sociedad, con el empleo de textos e ilustraciones "objetivos", que permiten conocer la "verdad" de la noticia. La de la telenovela en cambio está articulada en base a escenas y episodios, que posibilitan el seguimiento de un relato de ficción, que intenta parecerse a la vida real.

Puede observarse también que, el clímax de las telenovelas ocurre siempre con el final de la serie; en cambio el punto medular del noticiero de T.V. -o sea la nota de ocho columnas- puede ser presentado indistintamente al principio o final del programa, según lo considere la línea editorial del mismo.

3.4.2 Un partido de futbol

Como es sabido, el futbol no es nada más una actividad deportiva; es también un espectáculo y un programa -regularmente dominical- de televisión. Pero es radicalmente distinto un partido de futbol visto desde la tribuna de un estadio, a como se percibe frente al aparato televisor; puesto que las reglas de producción del futbol en T.V., le aportan aspectos detallados al fruidor de tales emisiones.

Es notorio que una buena parte del éxito comercial de los espectáculos deportivos, es debido a las transmisiones televisivas que se hacen de éstos, ya que son un medio que les permite hacerse de muchos seguidores. Al igual que los deportes, el teatro televisado (y el melodrama serial también) amplían su difusión gracias a la acción de los medios. El libro La televisión, publicado por Salvat informa que: "Una puesta en escena en la televisión consigue la misma audiencia que una obra representada a teatro lleno durante 14 años"(19).

Valga pues la mención de algunas características de la ordenación de los elementos de producción de un partido de fútbol por televisión, para hacer una comparación de las diferencias existentes entre éste y una telenovela:

a) Las transmisiones de fútbol recurren, por requisitos propios del espectáculo, al empleo de grandes planos generales. En la telenovela, en cambio, abundan los planos medios y los close up.

b) En el fútbol la mayoría de las tomas se hacen desde lo alto, es decir en ángulo picado; en cambio la telenovela echa mano de tal recurso en contadas oportunidades, ya que la mayoría de sus tomas son vistas en ángulo normal.

c) No todo es desigual en los dos géneros; pues si al principio del juego de balompié se informa al auditorio televisivo sobre las alineaciones de los equipos, al inicio de toda telenovela vemos los créditos que mencionan los nombres de los actores y realizadores de la misma.

(19). Ibid., p. 118.

d) El máximo rasgo que hace distintas a las ordenaciones de elementos de ambos géneros es el uso continuo -en cualquier transmisión deportiva- de repeticiones de los momentos importantes del relato (digamos, juego). Las repeticiones no son usadas en la telenovela; sólo se emplean para recordar algún suceso -se recurre, entonces, a un flash back o recuerdo-. Se considera que su aplicación restaría formalidad al discurso, además de romper el esquema de la estructura iterativa del melodrama. Aunque a decir verdad sería interesante proponer innovaciones en este sentido.

e) La telenovela no estila hacer entrevistas previas y posteriores en cada capítulo, a los intérpretes más relevantes de ésta; en deportes, conocer la opinión -antes y después del juego- de los protagonistas, es de vital importancia.

f) Es extraño en la actualidad que, las telenovelas empleen la voz de un narrador, que oriente a los espectadores sobre los sucesos que acontecerán. Para las transmisiones de fútbol, en cambio, es un requisito casi indispensable hacer uso de un cronista narrador de las acciones del partido.

g) Por último, las telenovelas no necesitan comentarios y explicaciones de medio tiempo.

En este caso al igual que en el noticiero, la telenovela caracteriza sus diferencias por la finalidad misma del producto, y por las condiciones de grabación para cada caso la estructura sintáctica debe ser diferente.

3.4.3 El programa musical

Es distinto a la telenovela en contenido y forma. Su razón de ser no está en la presentación de un relato dramático, sino en la de números musicales acompañados, muchas veces, de llamativas coreografías. Su formato es ágil y su intención es la de distraer, en el más puro significado de la palabra.

Los programas musicales se permiten la presentación de sketches cómicos o actos de magia; son amenizados, presentados y dirigidos por conductores (maestros de ceremonias). La telenovela en cambio, como ya se mencionó, hace ya "muchos ayeres" prescindió de la participación de narradores.

Los programas musicales precisan de movimientos de cámaras muy rápidos y de una continuidad ágil en su ritmo de presentación. Los encuadres y secuencias muy largos pueden distraer a los espectadores, y a la larga producir desinterés por el programa. La telenovela en cambio, sí se permite (de acuerdo con la intensidad dramática de la acción) el empleo de tomas estáticas y más duraderas.

Estas son algunas diferencias y coincidencias entre las reglas de producción (sintaxis) de la telenovela y otros géneros.

4.0 El villano de la telenovela

4.1 ¿Cómo es el villano de la telenovela?

Apegado y respetuoso a las analogías de forma, exigidas por el género melodramático, el villano de la telenovela reproduce en su ser los elementos fundamentales que debe reunir el personaje desde el momento de ser concebido, hasta el de ser representado.

El resultado de tal apego se traduce en una serie de semejanzas que entre sí guardan todos los villanos de todas las telenovelas sin importar su raza, edad y creencias. Ellos están marcados por una señal indeleble: "el estigma de la maldad". Gracias a éste parecen ser dueños de una extraña membresía, que les concede el derecho de pertenecer a un selecto club de iniciados en ignominia.

Por razones cimentadas en un natural "amor al prójimo", los miembros del mencionado club, no disfrutaban del visto bueno del común de los televidentes, ya que sus inescrupulosos actos traen a la comunidad el rompimiento de la armonía, sin importar que dicha comunidad sólo exista en la pantalla de televisión.

Conviene recordar un aspecto que tiene que ver con el carácter alegórico que el villano posee para los receptores del mensaje. Esta alegoría lo convierte en un recipiente que contiene todo éso que consideramos nocivo. La telenovela, ese "moderno cuento de hadas", posibilita a los espectadores involucrarse en un juego de identificación de aspiraciones, generalmente enfocadas a la obtención de amor y poder, siempre y cuando éstos sean obtenidos en forma lícita.

Por otro lado, la telenovela (y el melodrama en general), nos mueve constantemente hacia los sentimientos compasivos; pero con mayor efectividad nos

conduce hacia las expresiones de temor. No se debe olvidar que la piiedad es el lado más débil del melodrama, en tanto que el temor es el más fuerte. Muchas veces, para que el temor pueda hacer acto de presencia en la telenovela, debe de estar vehiculado por la comparecencia escénica del villano.

Resulta lógico, entonces, que la identificación de aspiraciones (como ya fue mencionado) que surte efecto en el público, no vaya dirigida, en la mayoría de los casos, hacia la personalidad del villano. Esta identificación sus citada entre el receptor con el mensaje mismo, se le conoce con el nombre de empatía. Gubern explica que a finales del s. XIX, la cultura alemana creó el término empatía:

... (traducción de Einfühlung, modelada sobre la palabra simpatía) para designar la proyección imaginaria y afectiva del receptor del mensaje artístico en alguno de los personajes ficticios o de los sentimientos que el mensaje representa (1).

Para los distintos personajes de las telenovelas, al igual que para su público, el villano es un generador incansable de sufrimientos, penas y angustias. Dicho rasgo le permite ser la parte palpitante y vital del argumento de la obra, haciendo que sus acciones den vigor al desarrollo de ésta.

A lo largo del presente trabajo, se ha calificado al villano como el ariete, eje conductor y pivote del melodrama. Tales calificativos no resultan exagerados si apreciamos en su justo valor la importancia que dentro del melodrama tiene el villano.

Para Gubern el villano es el motor dinámico de la aventura:

La importancia del villano no es menor que la del héroe en la estructuración de la aventura y acaso, desde el punto de vista de la dinámica argumental, resulte netamente mayor. Es el villano quien con su reto y sus ini

(1). Gubern. Op. cit. p. 190-191.

ciativas, provoca las respuestas del héroe y conduce así a la progresión de la intriga (2).

Estos retos e iniciativas emprendidos por los villanos tienen como objetivo principal el cumplimiento de sus propios ideales, deseos y metas. La culminación de tales aspiraciones consigue desatar catástrofes que van en perjuicio del resto de los personajes de la obra. Estas empresas representan para los villanos una verdadera lucha (notoriamente egoísta), que busca darles la satisfacción anhelada. Debe destacarse que los éxitos iniciales del villano hacen posible la existencia y prolongación de la aventura hasta el final de la serie. Esto trae consigo el postrer castigo al malhechor, inevitable escarnio por su pésimo comportamiento, que por lo general se paga con la soledad y el desprecio, o con la muerte.

Ahora bien, al momento de referirnos a los villanos, no se trata únicamente de los malandrines de sexo masculino, como ya se puntualizó, también existen muchas y muy ejemplares villanas. Estas, en oposición a sus antagonistas, las "víctimas" femeninas, no son pasivas ni adoptan un carácter objetivo dentro del relato, pues no son el apéndice de ningún hombre. Por el contrario, son entes autónomos e inquietos, que encajan a las mil maravillas con el tipo sugerido por los elementos fundamentales del personaje.

El actor que tiene a su cargo la interpretación de un villano es el depositario de una serie de elementos que, combinados y articulados, permiten que el personaje sea tipificado. Dicho personaje en su fisonomía, forma de pensar, forma de vestir y comportarse, indica el acatamiento a las reglas de producción del género de las cuales fue efecto. Pero he aquí lo más importante del caso: si bien existen analogías de forma que identifican géneros,

(2). Ibid., p. 242.

también las hay que identifican personajes. La existencia de las analogías de forma por personajes nos permiten hablar de una sintaxis especial para villanos, en este caso de las telenovelas. Sólo ante ellos, factores de contenido y forma de la obra artística se conjugan y articulan de cierta manera.

Las unidades de contenido y forma* son eslabonadas con un estilo y ritmo peculiares cuando los malvados hacen acto de presencia. Iluminación, fondo musical, vestuario, maquillaje, etc., son el marco que da énfasis al desempeño actoral. Este es singularizado, desde luego, por su tipo de actuación, gestos, tono de voz y movimientos corporales.

Armando Partida opina que el desempeño actoral:

...está determinado por la presencia del actor, quien tiene que enfrentarse con una serie de signos que codifica sobre el escenario mediante un proceso de selección y combinación para entonces utilizarlos para-lingüística, kinésica y proxémicamente, a través de una cultura evidente y no evidente al volver connotativos todos los signos que pertenecen al personaje en cuestión en un proceso de transformación del signo denotativo de la realidad a signo estético (3).

Los elementos kinésicos, señalados por Partida, debemos reconocerlos como gestos, ademanes y actitudes. Los paralingüísticos son la voz y sus entonaciones, inflexiones, acentos y consonetes, además de vacilaciones, susurros, sollozos, bostezos, etc. Los proxémicos se observan en la distancia necesaria para la acción del individuo y sus reacciones físicas ante los sucesos.

El buen manejo de estos tres aspectos le aseguran al actor, en gran medida, la capacidad para reconstruir una época o un periodo, o bien: un estilo

* Se enumeran en el punto 3.2

(3). Partida, Armando. El actor y su trabajo escénico. México. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1973. Colec. Cuadernos populares, serie archivo de filosofía. Núm. 17. p. 3.

o un género, que es lo que más importancia nos significa. Según el mismo Partida, la observación de estos aspectos posibilita hacer una identificación particularizada del personaje, captando la imagen social de éste.

De esta manera, podemos entender por qué los directores de escena son tan estrictos e intransigentes en lo concerniente a la justificación de todos y cada uno de los movimientos que realizan sus actores. De la naturalidad y el realismo de las acciones se desprende gran parte de la belleza estética y credibilidad del mensaje. Es frecuente ver en las telenovelas que los actores malos o novatos, ante su escaso manejo de la expresión corporal, tienen que acompañar sus parlamentos con las manos ocupadas por un cigarro, detalle que puede llegar a minimizar o desvirtuar el dramatismo de una escena.

Existe un rango característico que cumple una función muy especial dentro de la construcción del personaje: el atuendo. Mediante la observación de éste se puede identificar el nivel social que él ocupa.

La vestimenta del villano no es un elemento de su personalidad que se escoja por capricho. De su vestir depende mucho la tipicidad arquetípica del mismo, es aquello que le permite no desvariar con las analogías de forma propias del género. La prosopografía (descripción física del individuo) no está sometida nada más a la belleza o fealdad física del sujeto, pues también es alterada por el arreglo personal del individuo. Más adelante haremos mención de la vestimenta blanca de Arturo Serrano.

Por otra parte, la construcción de su personaje, cualquiera que sea, le exige gran esfuerzo y dedicación al actor. En la suya tiene que incorporar otra persona. Esta clase de comprensión y responsabilidad del quehacer escénico encamina a los actores a involucrarse con el personaje, o bien a desa-

rollar una técnica mediante la cual, puedan adueñarse durante el tiempo de la representación de la vida que interpretan. Pero se trate de una forma o de otra, el histrión está obligado a reaccionar con imaginación, como si en verdad afrontara un caso de la vida real.

Constantin Stanislavski, el padre de la teoría teatral moderna, en uno de sus completísimos estudios llamado El arte escénico, expresa el siguiente punto de vista, en relación con el trabajo del actor en el melodrama:

Durante el propio ensayo, sin embargo, el director debe darle al actor la mayor libertad posible. Debe plantearle problemas interesantes y tratar de descubrir en él cómo vive un hombre y qué hace en las situaciones extraordinarias del melodrama. El director debe siempre buscar la vida del espíritu humano y ayudar al actor a expresarla en formas simples pero emotivas (4).

El artista debe emplear la fantasía creativa para calcar o, mejor aún, representar situaciones que pasen por verdaderas y que puedan convencer al espectador de que lo son. Nos estamos refiriendo, al esfuerzo que se debe hacer, por parte de directores y actores, para darle vida al villano. Stanislavski puntualiza lo siguiente:

Tampoco deben el actor ni el director pasar por alto o subestimar la importancia del humor del melodrama, en el que se espera muchas veces que el público se ría y desprecie al mismo tiempo al villano, y se horrorice ante sus maldades (5).

Constantin Stanislavski se declaraba un auténtico admirador del melodrama, pero por lo mismo reconocía que es un género difícil de interpretar, y penosamente dueño de muy mala reputación. Ya desde su época era frecuente

(4). Stanislavski, Constantin. El arte escénico. México. Siglo XXI, 1971. p. 336.

(5). Ibid., p. 337.

que los buenos actores no actuaran en melodramas. No obstante ello, era -en su opinión- un campo fértil para el desarrollo de actores jóvenes, que por ser frescos y espontáneos, podían llegar a experimentados gracias a la aplicación de su imaginación y fantasía creativa.

Proponía también -cosa que no sucede muy a menudo en la telenovela- que el melodrama debía dejar de lado los convencionalismos escénicos, ya que de esta manera sería muy próximo a las vivencias de los espectadores, conmoviéndolos fácilmente hasta las lágrimas, o divirtiéndolos hasta la hilaridad.

Una buena parte del éxito con que cuentan las telenovelas se lo deben al papel moralizador y didáctico (para algunos escandalosamente reaccionario) que juegan. Son emisiones en las que los tele-espectadores ven reforzados sus principios morales y sus creencias. Tales moralejas no son presentadas únicamente como el consejo final del relato, sino que están inmersas en el desarrollo del mismo, cual si fueran una anécdota propia del devenir argumental.

Según Ernesto Alonso*, el popular "Señor Telenovela": "Lo didáctico hay que hacerlo sin que se dé cuenta la gente que es didáctico". Para él, como productor, las telenovelas deben su rotundo éxito a que: "Son sueños. Algo que quisiéramos vivir".

Lo anterior subraya la importancia que tiene el mensaje como terreno ilusorio en el que por parte del fruidor, se cumplen fantasías y se generan expectativas, o simplemente se refuerzan.

Para Ernesto Alonso las telenovelas son pasatiempos que presentan un mundo que se mueve en rededor de pasiones, amores, odios, angustias y dichas.

* Noche a noche. México. 7 de octubre de 1985. Canal 9, 23 hrs.

Un mundo donde, según Alonso, "el villano siempre está tramando cosas, es activo".

Es activo y, como el melodrama en general, suele ser usuario de una grandilocuencia expresiva, que a pesar de todo, no debe ser desmedida y chocarrera, pues si así fuera, el villano perdería credibilidad, y mostraría síntomas de maldad extrema e irracional.

Eric Bentley, conocedor de los resortes que mueven a los villanos del melodrama, nos hace saber que:

Los villanos de la escena, pese a su reputación, no llegan a ser monstruosamente malignos. Si sus anatemas resultan irrisorios es porque la maldad no está sino a flor de piel. Un villano no debe extremar su villanía (6).

Pero lo que sí puede hacer un villano (y de hecho lo hace repetitivamente) es adoptar una serie de poses amenazantes y retadoras. Mediante éstas intimida a los personajes que tiene cerca de él. Así consagra un especial efectismo que el melodrama del siglo pasado expresaba en tormentas, nevadas, y toda suerte de desastres naturales. Pero, sea cual fuere la naturaleza y expresión del efectismo, su resultado parece ser el mismo en todos los casos, ya que le sirve de arma para imponer el respeto con base en el terror.

El terror, por lo menos en las telenovelas, no es eterno. El triunfo esperado del héroe lo mitiga. Es como ya se dijo, el retorno de la paz y la armonía de la comunidad. La victoria del adalid nos demuestra que "muerto el perro se acabó la rabia". La concordia invade el panorama y los buenos "fueron muy felices". El principio de realidad vuelve una y otra vez en cada final, a quedar subordinado por el de placer.

(6). Bentley, Eric. La vida del drama. p. 191.

Y no olvidemos un detalle muy importante, que es una constante en el ritual iterativo propio del melodrama: el héroe, lo sabemos, va a ganar al final de la serie, pero la seguimos hasta el día del desenlace, para saber cómo fue que pudo derrotar al villano.

El villano es, sin lugar a dudas, el alma de la telenovela, y con base en su presentación, puede hacerse una interpretación satisfactoria de la misma.

4.2 Ficha técnica y resumen argumental de la telenovela

"La Traición"**Ficha técnica:****"La Traición"**

Transmitida por: Canal 2 de TELEvisa S. A.
 Horario: 10.05 a 10.35 hrs. De lunes a viernes.
 Desde octubre de 1984, hasta abril de 1985.

Original de: Fernanda Villeli y Carmen Daniels

Producción: Ernesto Alonso

Dirección escénica: Raúl Araiza

Realización: Carlos Zúñiga

Edición literaria: Lilia Yolanda Andrade

Ambientación: Ariel Blanco

Escenografía: Isabel Chazaro

Editor: Roberto Nino.

Helena Rojo.....	Antonia Guerra
Gonzalo Vega.....	Franco Visconti
Sergio Jiménez.....	Arturo Serrano
Jorge Vargas.....	Rafael del Valle
Susana Alexander.....	Estela Serrano (esposa de Rafael)
Emilio "Indio" Fernández.....	General Carbajal
Guillermo Aguilar.....	Gastón (abogado de Serrano)
Roxana Chávez.....	Dalia Serrano (hija de Arturo)
Julietta Rosen.....	Julia (hija de Gastón)
Gabriela Ruffo.....	Alice (amiga de Julia)
Mario Cid.....	Jean Louis Duval (amigo de Franco)
Fernando Ciangherotti.....	Miguel Angel (hijo de Estela)
José Carlos Ruiz.....	"El Cholo" (guardespaldas de Arturo)
Manuel Ojeda.....	Pech Gutiérrez (periodista)
Cina Romand.....	(esposa de Gastón)
Alejandro Camacho.....	Absalón Carbajal (nieto del general)
Rebecca Jones.....	Georgina (hermana de Antonia)
Raúl Araiza Jr.....	Cristóbal (hermano de Antonia)
Blanca Torres.....	Rosario (madre de Antonia)
María Prado.....	María (comadre de Estela)
Gilberto Román.....	Prof. Zarco (director del periódico)
Marcos Muñoz.....	Teniente Rodrigo Ruff
Patricia Reyes Spíndola.....	Lázara (amante de Arturo)
César Sánchez Parra.....	Lucio (niño acompañante del general)
Yolanda Cianí.....	Rebeca (esposa legítima de Serrano)

Resumen argumental:

Antonia Guerra es una hermosa mujer que durante cinco años ha vivido en París, en compañía de su amante Rafael del Valle, quien se gana la vida como traficante de joyas y obras de arte europeos y prehispánicas.

Ambos se conocieron en su natal Campeche, en una época en que Rafael estaba casado con Estela Serrano. Por esta razón, el matrimonio de los del Valle se vino abajo, trayendo como resultado la desaprobación de la "alta sociedad" campechana hacia el adulterio del cual eran testigos. La situación llega ser insostenible: Rosario Guerra, madre de Antonia, la desconoce como hija.

Estela Serrano es una mujer neurótica y extravagante, a quien nadie ve con buenos ojos, excepto su hermano Arturo, que es secretario particular de un caudillo revolucionario exgobernador del estado. Arturo es famoso en la entidad por haberse valido, a lo largo de su carrera, del nombre de su jefe (el general Carbajal), para hacer mal uso del dinero de éste, de las tierras ejidales, del producto del trabajo de los pescadores. Se dedica, además, al contrabando de piezas arqueológicas (en cooperación con Rafael) y a sembrar el terror y la represión al margen de la ley.

Dentro de esta atmósfera argumental, corre el inicio de la trama de la telenovela "La Traición", que se desarrolla de la siguiente manera.

Antonia se encuentra muy contenta, creyendo que pronto dejará de radicarse en París, en vista de que Rafael le prometió que el asunto de su divorcio de Estela pronto se resolverá. Esto les permitirá volver a Campeche con la intención de casarse tranquilamente y sin temor a las amenazas de Arturo Serrano. Pero muy a pesar de que Antonia ha permanecido durante un lustro al lado de del Valle, ignora que éste trabaja en sociedad con su sedicente enemigo Serrano, y con Absalón Carbajal (nieto del general), hombre joven y ambicioso a quien su abuelo cree estudiando en París.

Además de sentirse amada, piensa ella que cuenta con el apoyo de su falsa amiga Margarita, quien también lo es de Rafael desde la infancia, y que guarda un secreto amor por él. Pero lo que Antonia desconoce es que ambos han fraguado un plan para eliminarla. Esto es por orden de Arturo y con la connivencia de Absalón. Así evitan que llegue a Campeche y de alguna manera los descubra ante la mirada del general y de las autoridades mexicanas.

El plan que a la postre surtirá efecto. Consiste en que Rafael y Margarita, teniendo como pretexto viajar juntos a Campeche, para preparar el escenario a la llegada de Antonia, la han obligado a trasladarse sola un día después. Ella ignora que las prendas que vestirá para el viaje poseen una botonadura de diamantes. Por esta razón es detenida en el aeropuerto, acusándosele de ser contrabandista de piedras preciosas. Una vez arrestada, jura ser inocente, dice contar con pruebas de ello, mismas que no existen.

Píde se llame a Rafael y Margarita, que nunca son localizados. Antonia se encuentra confundida y piensa que todo se debe a un mal entendido: Rafael ha brá de llegar a solucionar el problema.

No obstante la confianza que tiene Antonia en ser rescatada mediante la intervención de su amado, por supuesto, el tiempo sigue su marcha y cada vez está más próximo el día de su juicio, situación que incrementa la angustia de la joven mujer.

El plazo se cumple sin que Antonia hubiera recibido ayuda. Es llevada al juzgado, donde no puede probar su inocencia, siendo condenada a ir a prisión. Previa a su comparecencia, en la misma sala ha tenido lugar otra, en la que no se pudo inculpar a Franco Visconti, falsificador de obras de arte y noble italiano multimillonario.

Franco está conciente de haberse burlado de la ley, y al salir del juzgado se cruza en el camino de Antonia, quien con su belleza lo enamora a prima vista. Visconti dice a su abogado que: "Una mujer tan hermosa no puede ser culpable de ningún crimen". Presencia el juicio, y al conocer la condena de la que será objeto decide ayudar a Antonia Guerra.

En prisión, Antonia es visitada por Franco que le ofrece su ayuda; ella se encuentra muy desconfiada respecto a la identidad de su desconocido protector. El se confiesa ante ella y le explica el móvil de su interés. Así pues, Antonia se siente protegida al fin y explica a Visconti la traición de la que fue objeto, pero sin culpar directamente a Rafael del Valle.

Posteriormente, Visconti contrata detectives para que descubran si la versión de Antonia es cierta, y a un abogado, para que se haga cargo de sacarla de la prisión.

En Campeche, mientras tanto, Rafael se ha instalado de nuevo en casa de Estela; sigue trabajando bajo las órdenes de Arturo y siente un inmenso cargo de conciencia por la suerte que ha corrido su amada.

Por otro lado se puede percibir que Serrano es una especie de cacique omnipotente, posee un cuerpo de seguridad encabezado por "El Cholo" Ortega, matón número uno de la región. Es claro, por otro lado, que el general Carbajal vive aislado del mundo exterior, en su hacienda "Las palomas", agotado por su popularidad, e ignorante de los malos manejos que Arturo hace, abusan do de su confianza.

La iniquidad de Serrano no se concreta nada más a sus excesos de poder, ya que también la aplica en su vida familiar haciéndole imposible la existencia a Rebeca (su esposa, aquejada por una misteriosa y mortal enfermedad) y a Dalía (su hija ilegítima, nacida de una aventura con su coterránea de Champotón llamada Lázara).

Además Serrano es acérrimo enemigo del profesor Zarco y de Pech Gutiérrez, dos periodistas incorruptibles, quienes dirigen el periódico más influyente de Campeche

La telenovela está condimentada con la existencia de varios y muy representativos personajes secundarios:

Gastón, abogado de Serrano y padre de una jovencita de nombre Julia que estudia en Europa y es muy amiga de una estadounidense llamada Alice.

María, amiga incondicional de Estela Serrano, y aparente madre de Miguel Angel, "ahijado" de Estela.

Eduardo, hijo de Estela y Rafael, quien en compañía de Miguel Angel dilapida la fortuna de sus padres en Europa, como resultado del resentimiento que tiene contra Rafael.

Georgina y Cristóbal: hermanos de Antonia Guerra; ella, ambiciosa, él, honesto e intachable estudiante.

En París, mientras tanto, Absalón Carbajal, por medio de sus espías, se entera de que hay un desconocido que ayuda a Antonia para que salga de la cárcel. La noticia llega a Campeche, en donde Serrano ordena a Carbajal, que mande matar a la prisionera. Entonces, mediante sobornos, Absalón obtiene que Antonia sea movida a una celda que comparte con su posible asesina. Esta, al fallar en el intento de estrangulamiento, ve frustradas sus intenciones.

Rebeca, esposa de Serrano, cada día se encuentra más enferma y es aconsejada por el doctor Castillo para que atienda sus malestares en un hospital especializado con sede en Alemania. Más tarde, ella logra escuchar una conversación telefónica de Arturo, en la que pide que Antonia sea asesinada a la mayor brevedad; Rebeca siente repulsión por el hecho criminal que se está fraguando en su casa y sin avisar a su marido, viaja a Suiza de donde extrae diamantes y dinero de Serrano para entregárselos a Antonia en París. Ahí, Rebeca hace llegar dichos bienes a su destino, acompañados de una carta en la que detalla a la prisionera, paso por paso la traición de la cual ha sido víctima. Al poco tiempo, ya en Alemania, Rebeca muere por su enfermedad.

Arturo, que desconocía los motivos de la ausencia de Rebeca, va con su hermano cómo le entregan los restos mortales de ella. Después, es avisado por Absalón, que su fortuna ha sido retirada por un desconocido. Serrano viaja a Suiza y después a París, en donde pide al nieto del general, que investigue en manos de quién quedó lo extraído.

Mientras tanto Franco Visconti se ha ocupado de mantener bien seguro el tesoro "donado" por Rebeca, que será utilizado en la venganza de Antonia en cuanto ésta quede libre.

La defensa tiene éxito, Antonia pronto dejará la cárcel, pero Absalón Carbajal, al enterarse de ello, le ha preparado un atentado para el día de su liberación.

En Campeche, Serrano manda matar, por medio de "El Cholo", al Dr. Castillo; pues Arturo consideró una traición que éste no le notificará el estado de salud de Rebeca. El matón cumple personalmente con el "encargo", pero queda en él un gran cargo de conciencia, puesto que meses antes el mismo doctor le había salvado la vida. El asesinato realizado por "El Cholo" Ortega le genera un odio irreconciliable hacia su jefe.

El día de la liberación de Antonia llega pero Franco, precavido del todo, la hace salir disfrazada del presidio; por tal razón los asesinos a sueldo dan cuenta de otra mujer y no de la mexicana. La prensa también la confunde, propiciando que se difundida en México la falsa noticia de la muerte de Antonia Guerra. La apócrifa información pone contento a Arturo al momento de recibirla. Rafael del Valle le reclama por sentirse jubiloso ante la supuesta muerte de su ex amante, pero su protesta no fructifica porque Serrano lo tiene bien comprometido por ser su cómplice.

Visconti y Guerra viajan a Italia, en donde el noble tiene una villa que hace las veces de escondite secreto para Antonia. Al momento de su llegada a la península itálica, la pareja es recibida por el pintor Jean Louis Duval, amigo íntimo de Franco que se alía a ellos incondicionalmente para realizar la soñada venganza.

El plan diseñado consiste en lo siguiente: Franco y Antonia se unirán en matrimonio ante las autoridades italianas para que, así, la "herencia" dejada por Rebeca pueda ser manejada por ambos. Visconti viajará a Campeche, con la finalidad de invertir dinero ahí. Más tarde Antonia se le unirá, cuando ya esté en condiciones de ser habitada la mansión que su "esposo" comprará en suelo campechano. Sus esfuerzos entonces se enfocarán a ganar negocios a Serrano, para después denunciarlo junto a del Valle ante la policía de México.

A pesar de estar casados, Franco es el único que siente amor por su conyuge, pues Antonia se encuentra ofuscada todavía por su experiencia carcelaria.

Ya en Campeche, Franco Visconti inicia los preparativos del contrato que. Antonia tenía que llegar a México semanas después, pero ante el temor de que Visconti sea descubierto adelanta su llegada, acción que sorprende a su esposo.

Franco se hace de buenas relaciones en la ciudad y no tarda en ser presentado a gente "de sociedad". Conoce a Rafael del Valle y le hace creer que le comprará obras de arte para decorar su casa, razón que obliga a Rafael a ofrecer una fiesta en honor al futuro cliente, pidiéndole que el día del festejo presente públicamente a su esposa. Rafael ignora que se trata de Antonia.

Se ha formado el consorcio Visguerre (Visconti-Guerra), que tiene el propósito de adquirir la Naviera del Sureste, que es una cooperativa de marineros y pescadores, a la que Serrano ha venido saboteando tiempo atrás para hacerla quebrar y así obligar a sus miembros a que se la vendan; pero Franco gana la operación a Arturo, quien palidece por la rabia al conocer el suceso.

Pero no hay plazo que no se cumpla: Franco, Antonia y Jean Louis acuden a la fiesta, son recibidos por Rafael -quien por la sorpresa de encontrar viva a su ex amante, queda prácticamente petrificado-. Después son presentados a Estela, quien en compañía de Margarita monta en cólera al saber con vida a su rival. Por último, aparece Arturo Serrano quien con serenidad y temple, guarda las apariencias, pero reta a su enemiga, a quien creía muerta, con frases indirectas.

Momentos más tarde, del Valle y Guerra quedan solos, él pretende besarla, ella le expresa su odio y le hace creer (como parte del plan) que Franco ignora todo sobre su aventura parisina. Visconti se ha percatado de la escena, y no obstante conocer los móviles de la misma, es víctima de un arrebato de celos furibundos, que será una constante en él hasta el final de la historia.

La fiesta sirvió para que Arturo y compañía comenzaran a idear un plan para neutralizar a sus enemigos.

Posteriormente, Antonia busca a su madre, quien la echa de su casa, afirmando que para ella tiene años de haber muerto por, a su decir, "haber caído en la más abyecta depravación".

Entre tanto Georgina, hermana de Antonia, ha entrado a trabajar como secretaria de Arturo Serrano! Él, al saber el parentesco que une a la joven con su enemiga, la emplea para que ejecute las funciones de espía. Ella acepta el trabajo con tal de percibir algún "dinero extra". Después, confiesa a Franco las intenciones de Serrano, con tal de obtener el favor monetario de su cuñado.

A esta altura de la historia, Absalón ha retornado a México por disposición de su abuelo, y no pierde tiempo en enamorarse a la secretaria de Arturo, con tal de hacer de ella una cómplice más íntima. Al tiempo, Franco se encuentra desesperado por los celos, pues Antonia no corresponde a su amor, motivo por el cual un día sale a la calle en busca de una aventura. En el malecón del puerto conoce a Dalía (y sin saber que es hija de Serrano) se enamora de ella, trabándose en un romance que los convierte en amantes.

El regreso de Absalón no ha impedido que las investigaciones en Europa continúen. Así es que recibe informes sobre la identidad de Visconti, y de cómo Rebeca dejó la herencia en poder de Antonia. Serrano se entera de los resultados de la investigación, la noticia lo enfurece, haciendo que tome la mejor decisión para él y su clan: eliminar de una vez por todas a Antonia Guerra.

Mientras tanto, el hijo de Rafael, Eduardo, regresa a Campeche en donde se entera que la ex amante de su padre ha vuelto a la ciudad. El curso que han tomado los acontecimientos lo indigna y opta -ya sin dinero- por abandonar el hogar paterno para ponerse a trabajar, e irse a vivir a casa de Miguel Angel, su inseparable compañero de correrías.

Los actos de Serrano en contra de la comunidad, han dado lugar a una campaña periodística encabezada por Pech Gutiérrez. Antonia se entera de la existencia del periodista, lo manda llamar para que se entrevisten personalmente, y en ese primer encuentro le confía sus secretos, segura de haber encontrado en él a un aliado más para poder llevar a cabo su venganza.

Por medio del periodista, Franco y Antonia deciden ayudar a un grupo de ejidatarios -también asediados por Arturo-. Pero en una comida que los campesinos hacen en honor de sus mecenas, la gente de Serrano atenta fallidamente contra las vidas de Gutiérrez y Guerra.

La estabilidad de la pareja italo-mexicana se ve tambaleante porque Antonia descubrió el adulterio de Franco, quien por una acalorada riña con su mujer deja el hogar conyugal para vivir con Dalia. Pero la tensión dura poco, pues el amor que siente por su esposa hace posible su regreso.

No obstante la reconciliación entre los héroes de la historia los problemas no terminan, pues la campaña periodística contra Serrano, propició un ataque violento contra el diario, en el cual el hijo de Pech Gutiérrez resulta muerto.

A la par de aquello, el desenlace parece ir fraguándose; unos estudiantes descubren, en una excavación en el campo, el cadáver de un hombre con más de veinte años de muerto, y con la huella que deja una bala en el cráneo.

El necrofilico hallazgo ha metido en la escena a los restos de Miguel, "el primer hombre en la vida de Estela Serrano", y padre verdadero de Miguel Angel, a quien siendo muy pequeño, Estela entregó a María, para hacerlo pasar como su ahijado.

Tiempo después se descubre que Arturo Serrano fue quien ordenó el asesinato de Miguel, por considerarlo un tipo indigno del amor de su hermana Estela. La situación hace que el villano se sienta cada vez más acorralado; y por si fuera poco su hija Dalia mantiene relaciones secretas con Absalón; Lázara (su amante) vive ya en casa de él, representándole una afrenta a su voluntad; y lo peor del caso es que "El Cholo" está acobardándose en sus misiones, puesto que el cadáver encontrado lo compromete directamente a él. Sabedor de esto, Serrano resuelve ir saliendo de problemas, aplicando como primera solución mandar matar a "El Cholo".

Mientras esto sucede, Antonia Guerra es secuestrada por elementos de Arturo Serrano, al salir de casa de doña Rosario, momentos después de que ella, su madre, la perdonara por las "faltas" cometidas cinco años atrás.

Franco es advertido de que le quitarán la vida a su esposa si avisa a la policía, y es presionado a que pague un rescate consistente en la devolución de las joyas y el dinero que Rebeca sacara del banco Suizo. Debe, además, otorgar a Serrano todos los derechos sobre la naviera. Para poder salvar el rescate, Visconti pide a su amigo Jean Louis traiga las joyas escondidas en Italia.

La información concerniente al descubrimiento del cadáver llega a oídos de Estela, que después sostiene una muy fuerte discusión con su hermano. El hecho de conocer cómo murió su "primer amor", hace caer a Estela en un estado de amnesia total que cambia radicalmente su personalidad. Sin embargo, a los pocos días se recupera.

Para mala suerte de Arturo, Lázara y Dalia se confiesan mutuamente, reconociéndose como madre e hija, y toman la resolución de abandonar para siempre a ese hombre.

Pero no todo es enfado y mala fortuna para el malandrín campechano, ya que recibe la visita de Franco, quien entrega las joyas como pago del rescate de su mujer. Serrano examina una por una las piezas recibidas; Visconti le exige la inmediata devolución de su amada, pero Arturo le dice que será devuelta en cuanto se le entreguen los papeles de la Naviera del Sureste. La respuesta del secuestrador encoleriza a Franco, se enfascan en una discusión que los tiene a punto de liarse a golpes, cuando repentinamente entra al despacho de Serrano su hermana Estela. La llegada de ella suspende el alegato, para que de inmediato Visconti salga molesto de aquel sitio.

Ya solos, Estela y su hermano se "reconcilian" olvidando la fricción que los distanció días antes. Estela pide a su hermano acepte una invitación para tomar café a la tarde siguiente; Arturo accede sin saber que ella le prepara una trampa para matarlo, pues tiene pensado envenenar el café.

El teatrillo se cae para Rafael del Valle al ser detenido por la policía; le siguen Gastón (abogado de Serrano) y junto con él su esposa Margarita -antigua enamorada de Rafael-; los tres admiten sus culpas ante la justicia. El caso está por resolverse.

A la tarde siguiente, Serrano acude puntualmente a tomar el prometido café; Estela se lo prepara "como a él le gusta". Inician una animada charla que impide a Arturo probar el café. Después de varios intentos por dar el primer sorbo a la taza, Serrano es sorprendido por la llegada de Abascalón, que entra apresurada y nerviosamente a notificar al jefe de la banda de la caída de sus cómplices. Arturo deja el café sin probar, promete a su hermana regresar más tarde, y sale en compañía del nieto del general en busca de Antonia Guerra, con ánimo de darle muerte.

Franco se encuentra desesperado por la suerte de su esposa, y en medio de su sufrimiento recibe una llamada telefónica, es el periodista Pech Gutiérrez, quien le informa que el general Carbajal los ha citado a ambos para que le comuniquen todo lo referente al secuestro de Antonia, del cual el ex gobernador se enteró, por haber hallado enclaustrada a la mujer en una de las habitaciones de su hacienda.

Pech, Visconti y el teniente Núñez (representante de la policía campechana) acuden al llamado del general. Le detallan, con el apoyo de pruebas fehacientes, las fechorías de Serrano; el viejo revolucionario se convence de la maldad de su protegido y pide a Franco que pase a ver a su esposa.

El reencuentro de la pareja los ha reconciliado, permitiéndoles decirse el uno al otro lo mucho que se quieren; sincrónicamente a la reanudación del amor, el odio hace su aparición: llegan Absalón y Arturo a la hacienda para cobrar cuentas con su rehén. Con anterioridad, el general ha tenido la precaución de ordenar a sus guardias que tan pronto llegue Serrano, busque inmediatamente al general en el interior de la casona.

Arturo tenía pensado hacer caso omiso de las ordenes del general, pero la actitud recia de los guardias lo ha disuadido de tal. Ya frente al general, Arturo y Absalón adoptan poses hipócritas, pero el anciano los regaña duramente, increpándolos a que confiesen sus culpas, haciendo pasar a las visitas ofendidas y a la secuestrada. Serrano hace su último esfuerzo por convencer de su inocencia al caudillo, pero éste le advierte que lo entregará a la policía.

La advertencia de Carbajal, hace que Arturo desenfunde su pistola. El general hace lo propio e intercambian una lluvia de plomo, de la que Serrano, después de aparentar no estar herido, resulta sin vida.

El general entrega su arma al teniente, y expresándose con gran serenidad le pide que haga lo que considere prudente, pero el policía le confirma que no hay delito que perseguir, pues fue un asesinato en defensa propia.

El viejo ex gobernador mira de frente a Antonia Guerra, a quien dice en tono apostólico: "La justicia, aunque sea tarde, siempre llega". Después sale de su hacienda con camino a la playa.

A la mitad de su trayecto es alcanzado por Lucio, el pequeño que siempre lo acompaña, y que fuera también testigo de la escena sangrienta.

Ya frente al mar, el general dice al niño:

-Estudia Lucio y prepárate, tú eres la única esperanza para este país-

Termina de esta forma la telenovela "La Traición".

4.3 Reflexiones en torno a "La Traición"

Durante la presentación del problema, nudo y desenlace de la telenovela "La Traición", la figura de su villano principal (Arturo Serrano) demostró ser el motor dinámico que activara las acciones. Esto fue tan notorio, que los protagonistas de la serie: Antonia y Franco, pasaron a un segundo término; el personaje encarnado por Sergio Jiménez acaparó la atención desde las primeras semanas de transmisión.

La coincidencia abusiva de los factores adversos fue empleada, en más de una ocasión para separar al héroe del amor de su vida, produciéndose de esta manera una conmoción constante en el público. Los actos de la mayoría de los personajes estaban centrados en las pasiones, procuraron, en su momento, llevar a cabo una venganza que los resarciera de algún mal sufrido.

La venganza es mal vista por los televidentes en términos generales, pero cuando ésta es emprendida por el héroe se perdona y hasta se justifica (pues busca el triunfo del bien sobre el mal). La victoria final de Franco y Antonia, posible por la intervención del general Carbajal, pone en acción un axioma melodramático que se fundamenta en la relación causa-efecto, invariable entre el crimen y el castigo. En su momento Antonia Guerra pagó sus culpas (léase por haber sido amante de un hombre casado, abandonar a su madre) en una especie de autoexilio primero, y en la cárcel parisina después.

Sí, crimen y castigo pero esta vez condimentados sabrosamente por un elemento "político", que en la persona del general Carbajal, representa (o por lo menos intenta) a la Revolución Mexicana, que circunstancialmente se ve convertida en el verdugo de los malos. Gonzalo Vega, quien interpretó el papel de Franco Visconti, al ser preguntado respecto a, qué final le hubiera

dado a sus compañeros contestó: "¡Híjole, el final para cada personaje!... Pues la verdad es que el final que se escribió es muy bueno y justo porque se castiga a quien lo merece, los preceptos revolucionarios triunfan, al igual que el amor"(7).

Claro, triunfan los preceptos revolucionarios y, mejor aún, si lo hacen sobre uno de sus "hijos bastardos", es decir sobre Arturo Serrano, hombre corrupto que se valió del prestigio y autoridad de su protector (un héroe revolucionario, ex gobernador de su estado), para obtener una cuantiosa fortuna personal.

Serrano representa a una clase de mexicanos poseedores de un fuero extraoficial "muy especial", pues tiene la capacidad de retar, intimidar y burlarse de la policía, la prensa, las cooperativas pesqueras, las uniones ejidales, la iniciativa privada y, por si fuera poco, usufructúa un poder que no se le concedió ni legal, ni legítimamente.

Los preceptos revolucionarios -en este caso la Revolución misma, personificada por el general Carbajal- pueden entregar a la justicia, o matar en defensa propia, a todo aquel corrupto que no se abstenga de serlo; pues la justicia, como dijo el general a Antonia Guerra, "siempre llega".

Y bien que llega. Inclusive hace uso de la sorpresa, pues hasta el mismo Pech Gutiérrez, el periodista honrado de la serie (y portador alegórico de la opinión pública y la "conciencia nacional") esperaba que Serrano recibiera su merecido a manos de la policía y no por conducto del general. Opera en este caso, una visión mágica de las soluciones a los problemas, en la que el mito gana la carrera a la realidad.

(7). "Qué telenovelón" (cuatro preguntas a los principales personajes de "La Traición"). En Teleguía. No. 1706. Editorial Televisión. México. Semana del 18 al 27 de abril de 1985. p. 9 a 11.

El final de la telenovela "La Traición" está acompañado de una propuesta bastante interesante. Según ésta los villanos no sólo reciben su merecido por las fechorías cometidas, sino que también, veladamente se intenta dar una lección histórica -no olvidar que para Ernesto Alonso lo didáctico no debe notarse como tal-. Dicha lección, consiste en hacer que el general simbolice: el pasado valiente y honroso del país; Serrano: un presente enfermo, condenado a morir; y Lucio el niño: un futuro sano y promisorio, educado con el buen ejemplo de la revolución.

Intencionalmente, la última escena de la telenovela, no correspondió, como es clásico, al beso de amor con que los protagonistas celebran su unión definitiva; esa conclusión dejó su lugar a otra en la que Lucio y el general en la playa, viendo de frente a la mar embravecida, desafían al horizonte (digamos el futuro) con serenidad; para que el anciano remate diciendo: "Estudia Lucio y prepárate, tú eres la única esperanza para este país". "La Traición" fue un drama de amor escrito con mayúsculas, pero también una tragedia política -en la que salieron a cuadro corrupción, caciquismo y abuso de poder- escrita con minúsculas.

4.4 Análisis del personaje

Los actores saben que, para poder construir adecuadamente al personaje que van a interpretar, si quieren sacarlo a flote de manera decorosa, necesitan -casi indispensablemente- desarrollar un análisis que les permita conocerlo, comprenderlo y visualizarlo tanto al interior (pensamiento y comportamiento) como al exterior (apariciencia física).

El análisis del personaje puede ser entendido como un vehículo que acorta la distancia entre la concepción del autor de la obra y la del intérprete del papel. Le facilita al actor hacerse a la idea del contexto histórico y social en que transcurre la trama, para poder matizar su actuación con aquellos detalles que la hagan convincente.

Es posible proponer también que dicho análisis: es un instrumento que hace explícitos los puntos de vista personales que se tienen respecto al personaje. El actor puede obtener, mediante la aplicación de este ejercicio interpretativo, una óptica mayormente afín a la del autor respecto a la personalidad por escenificar.

Pero el análisis del personaje no solamente es de utilidad e importancia para los actores y directores escénicos; pues su carácter de rastreo e inspección de los rasgos de personalidad es igualmente útil para los críticos y estudiosos de arte dramático, y de los medios de comunicación en que éste interviene. Por dicha razón, enseguida nos damos a la tarea de realizar el análisis del personaje que escogimos (arbitrariamente) como modelo a observar en este trabajo.

Arturo Serrano es el nombre del villano que llamó nuestra atención. De su comportamiento y apariencia física, durante el transcurso de la telenovela "La Traición" se desarrolló el siguiente análisis al interior y al exterior del personaje; con la finalidad de presentar una descripción del mismo, que nos permita mostrar un "retrato escrito" de él.

a) Análisis interior del personaje

Para llevar a efecto esta parte de la descripción del villano, se consideró prudente hacer uso de los datos "biográficos" que el personaje dio a conocer a lo largo de la telenovela. Tales pistas han sido tomadas en cuenta

para reconstruir la historia personal de Arturo Serrano, y así mismo para darle una explicación a su comportamiento.

Este análisis encuentra sustento formal en el concepto de circunstancias dadas, propuesto por el teórico teatral ruso Constantin Stanislavski⁽⁸⁾, con la intención de que los actores diseñaran "biografías" de sus personajes, tomando como punto de partida los sucesos que narra la obra.

El primer detalle importante que se detecta en la historia de Arturo Serrano tuvo efecto cuando apenas era un niño (digamos en 1950). Desde entonces la orfandad trae aparejados para el pequeño una dura cadena de sufrimientos. Hambre, soledad y frío, son el resultado del desamparo moral y económico padecido por Serrano y su hermana Estela, quienes se vieron obligados a ganarse la vida de cualquier manera.

Serrano logró su manutención durante algún tiempo gracias a la recolección de monedas que los turistas arrojaban al mar; esos clavados en playas de Campeche parecen haber endurecido prematuramente el carácter del niño, además de engendrar en él una ambición provocada por sus limitaciones materiales.

Durante su adolescencia, Arturo Serrano creció sin poderse desprender de la amargura producida por los años de infancia. Así pues, dedicado a las tareas agrícolas, su suerte y situación económica no variaron mucho hasta que conoció al gobernador de su estado. Ese encuentro con el General Carbajal le permitió mejorar su posición social y laboral, debido al mecenazgo que el viejo dedicó al joven huérfano.

(8). Véase. Stanislavski, Constantin. Un actor se prepara. México. Diana, 1979. 276 p.

Serrano maduró al lado del general en estrecho contacto con los asuntos propios del poder político. Tales vivencias reforzaron la ambición y el deseo de influir en la gente que albergaba él tiempo atrás. Más tarde fue nombrado secretario general y encargado plenipotenciario de todos sus negocios.

La administración de la fortuna y el poder del ex gobernador rebelaron la auténtica personalidad de Arturo Serrano, quien con su despotismo parecía tomar revancha contra la vida. Su avieso comportamiento hacia los demás, le ganó el odio de la mayoría de su comunidad, la cual no tardó en darle la espalda.

A causa de su maldad, Arturo volvió a ser un hombre solitario, que únicamente contaba con el cariño de Estela su hermana. Quizá fue ése un rasgo que hizo convincente la villanía del personaje, puesto que su maldad se vio anulada, muchas veces, por el amor y ternura experimentados hacia ella. Esta suerte de chispazos de bondad en los malandrines a veces confunde al público, quien puede pensar que los malos están por regenerarse.

Con base en este análisis interior del personaje, se puede suponer que su ruindad está enraizada en el pasado infausto. Además no es descartable que su perversidad y codicia fueran frutos de la posesión de un poder político extraoficial, el cual por añadidura puede sugerir, que la maldad enfermiza del personaje se agudizó al tener conocimiento de los beneficios reportados con la ejecución de actos ilícitos.

La motivación que incitó a Serrano a obrar con malas intenciones desde su juventud, podría entenderse como lógica, si se tomara en cuenta que sus fines y valores estaban orientados a no padecer de nuevo lo vivido en el pasado.

b) Análisis exterior del personaje

La segunda parte descriptiva del personaje, se refiere al aspecto físico de éste, que fue casi invariable a lo largo de la telenovela. La trama se desarrolla argumentalmente en la época de mayor riqueza material de Arturo Serrano, en la cual vestía elegante y pulcramente.

Los elementos utilizados para el análisis tienen como fundamento el concepto de: analogías de forma y las categorías prosopografía, metonimia y etopeya; que fueron mencionados y explicados dentro del capítulo dos de esta tesis (2.2 Elementos fundamentales del villano).

La exploración de las apariencias del personaje (efectuada con la revisión de los video tapes de "La Traición") mostró, que tanto la estructura iterativa de la telenovela como la aparición a cuadro del personaje están su pedidas a las normas de producción específicas del medio.

El actor responsable de interpretar el papel de Arturo Serrano fue Sergio Jiménez, quien se distingue por poseer facciones nada refinadas (a decir verdad es un hombre mal parecido). Dicha característica personal del actor posibilitó la aparición en pantalla de un villano apegado a los cánones de la tipicidad arquetípica, que identifican la fealdad corporal con la maldad.

La participación de Serrano en la mayor parte de los capítulos de la te lenovela, posiblemente ayudó a que su pinta fuera una especie de leit motiv de la intranquilidad. Detalle que de ser cierto, sugiere que las entradas a cuadro de éste convocaran al principio de redundancia informativa, por lo me nos en lo referente a la identificación que el público puede hacer de quis personaje con las calamidades por suceder.

La prosopografía de Arturo Serrano, ya no como descripción, sino como presentación física en forma de imagen audiovisual, denotaba, gracias a su

aspecto adusto y movimientos bruscos, la existencia de una personalidad agresiva y peligrosa. Razón por la que se consideró aplicable a este caso la metonimia, que en forma de transnominación induce a calificar tales características como perfil de maldad.

Se observó en la manifestación de las citadas particularidades, su aptitud de ser conjugadas con una tercera categoría: etopeya o descripción moral del individuo; la que nos indujo a proponer, al aspecto de sujeto pernicioso mostrado por Serrano, como un elemento que dio énfasis a sus acciones específicas.

La vestimenta casi infalible del villano de "La Traición" consistía en un atuendo blanco de la cabeza a los pies, sólo contrastada por el negro de su bigote, corbata y cintilla del sombrero. Que el salvado fuera caracterizado con ropa de tal color puede entenderse como un contrasentido, debido al significado de "pureza" y "bondad" que éste tiene.

Quizá sea que el director escénico de la telenovela -tal como lo hizo el cineasta Roman Polanski con el demonio de El bebé de Rose Mary- para simbolizar la presencia del mal, jugara con una denotación diferente de la "blancura".

Por último, puede agregarse que el caminar erguido de Serrano transmitía seguridad y aplomo, incluso en la escena final se llegó a dudar de su muerte, porque abandonó por su propio pie la habitación donde fue baluceado. Por lo común, sus gestos eran fríos y mesurados, a excepción de los momentos de cólera en los que se expresaba con aspavientos llamativos.

Estos fueron los elementos tomados como punto de partida para desarrollar la descripción del personaje, que por las características del mismo realizamos como un análisis, apoyando en algunas de las premisas teóricas en que se fundamenta esta tesis.

CONCLUSIONES

-Resumen de la tesis

El estudio de los medios electrónicos de comunicación, especialmente de la televisión, resulta importante para comprender a la sociedad actual y a ciertos procesos que en ella tienen lugar. Sus características formales, amplia cobertura y rapidez de flujo informativo, le otorgan un papel destacado en nuestro diario proceso de comunicación.

La televisión es una ventana por la cual nos asomamos a un infinito de datos presentados con imágenes audiovisuales. Lo que en ella vemos y escuchamos puede ser real o ficticio. Tiene entre otras muchas capacidades, las de documentar, entretener, divertir, informar y educar. Es también, un instrumento tecnológico que se sirve de la organización y talento humanos, para diseñar los métodos y estrategias con los que produce sus mensajes.

Como es sabido, las empresas televisoras no estatales distribuyen los horarios de transmisión de sus programas, conforme lo indican la demanda del mercado, los gustos y disposición de tiempo de los espectadores. Gran parte del público que tienen dichas empresas es aficionado a ver telenovelas.

La aceptación que tiene ese género televisivo, asombra desde nuestro punto de vista; representó un aspecto atractivo para tratar de entender las reglas que se siguen en la producción de telenovelas. En virtud de éstos se procuró encontrar una herramienta interpretativa que fuera capaz de -por medio de un elemento específico- explicarnos el funcionamiento de dichas reglas.

El elemento específico que elegimos para instrumentar tal herramienta, lo constituyó uno de los personajes mismos de la telenovela (el villano). La importancia y actividad que tiene éste dentro de la trama permitió generar una hipótesis de trabajo, en la que mediante la fragmentación y ordenamiento de los elementos de éste se intentó explicar las reglas de producción de la telenovela.

Para tales fines, se juzgó conveniente emprender la búsqueda de aquellos datos que informaran respecto a las peculiaridades esenciales de la telenovela y también del villano. Desde el principio sobresalió en el escrutinio, que podía ser sensato tener como punto de partida, para poder dar con esos rasgos peculiares, hacer una referencia histórica de la evolución del melodrama.

Se eligió ese género y no otro porque se tomaron en cuenta las coincidencias estilísticas que asemejan a la telenovela con el melodrama. De ahí la libertad que nos brindamos para encarrilar en los mismos rieles a las dos expresiones artísticas.

A lo largo del trabajo se puede notar el hincapié hecho en los siguientes aspectos: Primero, situar a la telenovela como un género televisivo importante. Se destacó cómo el melodrama (con la investidura de telenovela y otras expresiones) goza de aceptación en la actualidad. También se definió al género haciéndose mención de algunas de las acepciones con que se usa el término.

La parte correspondiente a tratar la historia del melodrama (posibilitó llevar al cabo un sondeo de las principales características généricas), para en su punto colindante con la telenovela poder detectar los rasgos esenciales que ésta conserva.

Más adelante -en atención a la numerosa clientela con que cuenta- fueron mencionados algunos de los aspectos por los que las telenovelas pueden catalogarse: fenómenos de la cultura de masas.

En segundo lugar se describieron los elementos del melodrama. A la par de puntualizar que hoy en día, aunque precinda de su "espíritu" musical, sus restantes fragmentos poseen la intención de propiciar una catarsis emotiva en el público. Esta respuesta es viable mediante el manejo de la desinhibición de los sentimientos en la expresión del temor y la piedad.

Fue pormenorizado, con especial precaución, lo tocante a la estructura iterativa melodramática, o ritualidad del género. Con el afán de resaltar cómo se organizan argumentalmente estas obras, y su posible aplicación en el quehacer televisivo, para descubrir las reglas de producción del medio.

Descifrar y exponer cuáles son los elementos fundamentales de villanos y héroes, también significó un tópico importante, en vista del recuento de características físicas e intelectuales hecho a ambos tipos de personajes. Ello, resultó viable con la ayuda de este medio al articular, lo mejor posible, el concepto de sintaxis de la imagen del villano.

Después, se hizo referencia al estilo narrativo de la televisión, que en forma de discurso audiovisual legitima la existencia de su lenguaje propio. Esa combinación de elementos audiovisuales con base en un orden determinado, facilitó transmitir lo entendido por sintaxis de la televisión. El concepto anterior representó un puente epistemológico entre todo lo expuesto antes y la formulación de la sintaxis de la telenovela.

La sustancia formativa de esta parte fue gentada, además, con las bitácoras o registros tomados de la revisión de los vidcotapes de la telenovela.

El contenido que guardan significa el vaciado de datos pertinente a una de las fases de la propuesta hermenéutica. El asentamiento de datos de lo visto en pantalla, no sólo representó una vía de control sino además de análisis.

Para distinguir la sintaxis de la telenovela, con la de otros géneros recurrimos a la exhibición de tres casos distintos. Instancia útil para comparar las desigualdades formales entre los otros y el ejemplo específico que tratamos; aspecto por demás indicativo de la especialización necesaria para realizar cada tipo de programa y de la intención específica de cada uno de ellos.

Por último, centramos la atención en verificar cómo los planteamientos propuestos a lo largo de tres capítulos tenían cabida en la imagen del villano. Partimos de una semblanza de los requisitos que debe reunir éste en forma televisiva, para hacer notorio nuevamente su carácter de figura permisible para interpretar las telenovelas.

Posteriormente, con ayuda de una sinopsis de La Traición, se prepararon reflexiones y comentarios concernientes al argumento y mensajes colaterales.

La fase final de la verificación fue resuelta mediante la descripción del personaje; análisis de los rasgos internos y externos más notorios, donde coincidieron algunos de los fundamentos tomados en cuenta para articular la propuesta interpretativa.

-Estimación de resultados obtenidos

Desde que el trabajo realizado era nada más un proyecto se pretendía aportar elementos útiles al estudio de la televisión. La finalidad primordial del deseo fue la proposición de una herramienta interpretativa del dis-

curso televisivo, referente en especial a las reglas de producción de telenovelas no estatales. Para esos efectos el presente estudio se concretó a observar el caso de una telenovela producida por la tevé privada, y así tratar de fundamentar la idea de sintaxis de la imagen del villano en la telenovela de este tipo de empresas.

A lo largo de la investigación pudimos descubrir cosas que ignorábamos, además de reconocer otras antes sospechadas. La metodología empleada para el abordaje temático reveló la conveniencia de aparejar (gracias a sus semejanzas) a la telenovela con el melodrama; al punto de identificar a ese género televisivo como una rama en el árbol genealógico de aquel otro género dramático.

Proponer a la telenovela como un fenómeno en la cultura de masas, encima de mencionar el vasto auditorio y preferencia que ostenta, trajo consigo una reflexión, promotora de la idea concerniente a considerarla un moderno "cuento de hadas". Desprendido de una esencia puramente "sentimental", contenido también por expectativas humanas ávidas de la obtención de amor y poder; coherentes con los valores propios del sistema económico vigente en el país y de la empresa privada que lo produce.

Puede agregarse (aún sin haber sido el sello de la investigación) que la telenovela no será la excepción en el estudio político y económico de la televisión. Particularidad tratada someramente en el punto 4.3, en el que se mencionó la moraleja de La Traición y su similitud con la campaña de "renovación moral de la sociedad".

Paralelamente a la función "didáctica moralizante" posiblemente ejerce otra quizá más sencilla y directa: la de consejero sentimental ante casos "prácticos", tendiente a "recomendar" indirectamente actitudes "apropiadas" al conflicto amoroso padecido.

Aceptamos la importancia omnipresente del concepto estructura iterativa. La ritualidad tal como la explica fue, más que una guía, un modelo para fundamentar las reglas de producción que ordenan el discurso televisivo. Ahí se engendró la sintaxis de la imagen del villano y creemos pueden originarse propuestas para más personajes y géneros.

Haber desmontado el todo en sus partes (desmenuzar los elementos de la telenovela) no fue un capricho, sí un método de trabajo que la investigación aplicó en favor del rastreo de elementos componentes de la sintaxis descrita.

El bautizo arbitrario de la herramienta no fue una veleidad, sino un recurso del cual se echó mano ante el vacío de un término explicativo idóneo. Sintaxis fue el concepto que analógicamente dio a entender ordenación de elementos; por éso (en el capítulo 3) se informó sobre el desprendimiento hecho al significado que para la gramática tiene dicha palabra, y su adecuación a un campo semántico concerniente a textos audiovisuales.

Hacer patente la unidad de elementos del discurso audiovisual observada en la coherencia textual televisiva, permite suponer que las reglas de producción de mensajes son producto de una convención tácita entre espectadores y productores. Esto, debido a la acción de tres décadas de evolución del lenguaje del medio. El resultado visible está en la capacidad de "lectura" de los televidentes, también en la creación de discursos "legibles" de los realizadores.

Se desmontó el todo en sus partes no para proponer nuevas combinaciones, sino para, con base en la más común, constatar el apego a la estructura iterativa del género. La organización de elementos propia de la telenovela, y en especial la del villano inspiraron la construcción de una herramienta que,

suponemos, es aplicable para la interpretación de otras telenovelas, precisamente por haber rastreado lo más característico del género y personaje.

Al desarmar los elementos fundamentales del villano certificamos que, las analogías de forma enmarcan las características interiores y exteriores de este tipo de personajes. Conviene recordar que no es indispensable que los malos sean "feos" y los buenos "bellos", mas, su cumplimiento apoya la creencia de que el físico es "el espejo del alma".

Lo tratado por esta tesis en torno al villano nos induce a validar su cualidad de alegoría. La relativa a ser un recipiente contenedor de todo lo que es nocivo, y por ende acredita al héroe con todo lo que es positivo. Amén de lo cual la presencia del maloso, por el simple hecho de estar, sirve como explicación social o natural de los problemas.

Propio de esta acción maniquea es mitificar en sentidos contrarios a los bien y malhechores. La temática del juego es una lucha en la que cada uno defiende sus ideales. El final es previsible, se sabe de antemano quién ganará, pero crea interés cómo va a lograrlo, su desenlace cierra "con broche de oro" el cuento de hadas.

Estamos conscientes de que lo dicho en torno a respetar la ritualidad del género puede entenderse como una afirmación tendiente a considerar que, el público quiere y pide lo que ya conoce y comprende. De ser así, no debe entenderse que por fuerza le disgustará lo desconocido. Tal como lo demuestra la inserción de temas "poco usuales" en las telenovelas.

La hipótesis de trabajo propuesta hizo notar que: el villano posee un peso específico dentro del argumento, que lo convierte en el eje de la telenovela. Así pues, y con base en éste, se sugiere sea articulada una propuesta interpretativa del producto artístico (telenovela). Por eso mismo, el ví

llano es útil en tanto punto de partida e instrumento para la interpretación del contenido y forma de la telenovela.

La utilidad que la hipótesis brindó está cifrada en su carácter de guía de la investigación, propuesta y sumario de las finalidades de la misma. Clarificó la permisibilidad de realizar un trabajo fundamentado en la figura de un personaje. Pero también aclaró la imprescindible vinculación que se debe hacer de éste con el género, circunstancias y otros personajes protagónicos de la telenovela.

Para un estudio en términos interpretativos la hipótesis propuesta fue de gran ayuda, esa es su virtud, he aquí su limitación.

-Propuesta para posteriores estudios

La presente investigación ha pretendido modestamente dar a conocer una propuesta para el estudio y la interpretación de la telenovela mexicana. Es tamos conscientes de que la herramienta aquí mostrada, no representa una pana cea para la investigación sobre los medios electrónicos de comunicación. Por eso reconocemos que hay infinidad de temas por tratar concernientes a la televisión. Estos fueron de algún modo abordados tangencialmente en el desea rollo del modelo propuesto. Otros, omitidos del todo.

Resulta un hecho notorio e innegable, a estas alturas, la importancia que para el público televidente tienen las telenovelas, que a la par de las transmisiones deportivas, los programas cómicos y los musicales son las emi siones predilectas de ellos.

La propuesta aquí presentada tiene la finalidad de rastrear los elemen tos que constituyen una telenovela, y la manera como son organizados. Todo esto, según las reglas de producción de este género; proponiendo, además,

que la fusión articulada de todos los elementos puede ser apreciada con claridad y estudiarse: tomando como modelo al villano.

Conviene aclarar, en igual medida, que toda investigación, que sobre la televisión y sus programas pretenda hacerse, tiene que dejar en el olvido sus prejuicios hacia el medio. Lo primero que se necesita para escribir de televisión es, precisamente, ver televisión.

Quien investigue este medio deberá hacer un esfuerzo permanente por conocer las estrategias y fórmulas de producción del género que llame su atención. Es importante igualmente, conocer, aunque sea en forma somera, los fundamentos técnicos y tecnológicos que hacen el lenguaje propio del medio; sin pasar de largo -naturalmente- la comprensión de la terminología especializada con que se designan los quehaceres televisivos.

Finalmente y de manera muy cuidadosa y diligente, es recomendable tener conocimiento de cuales son las tendencias e intereses de las empresas que manejan el medio. Para así poder detectar cual es la intencionalidad del mensaje que éstas emiten en sus distintos programas.

La investigación en televisión es, para las ciencias de la comunicación, un tópico a estudiar indispensablemente. Porque el medio significa sin discusión alguna (entre muchas otras cosas) un foro en el que el poder se expresa, ya sea en un sentido político, económico o socio-cultural. La televisión ya no es únicamente un medio de comunicación de aplicación doméstica, que sirve como un espectáculo privado; es muchas otras cosas más; y por su desarrollo de índole tecnológica, logrado en años recientes cabría preguntarse: ¿Nos está rebasando la televisión, en cuanto a la visión global que podemos tener de ella? Sus cada vez más constantes innovaciones formales, ¿hacen diferente su lenguaje y a su discurso? Poder registrar el mensaje de

la televisión en videograbadoras portátiles, ¿desmitifica el carácter todopoderoso del medio? Estas son sólo algunas preguntas que pueden hacerse con relación al tema.

Ahora, nos permitimos proponer a quienes estudian comunicación que, enfoquen sus miradas hacia la investigación de las sintaxis de los muchos géneros televisivos.

Por ejemplo: puede considerarse como importante el estudio de la sintaxis de los programas informativos (noticiarios); ya que por su velocidad en el manejo de noticias, y por la utilización de imágenes audiovisuales en que se apoyan para la ilustración de éstas; representan un medio influyente en la generación y orientación de la llamada opinión pública.

Muy importante sería también, realizar investigaciones que tuvieran por tema: además de la comprensión de la sintaxis de los programas musicales; una buena observación de análisis, de los efectos que estos producen en la población infantil y adolescente, a la que la mayor parte de producciones de este género están destinadas.

Por nuestra parte hemos podido percibir a este respecto, que actualmente el promedio de edad de los consumidores de discos se ha ampliado mucho; lo que para nuestro criterio significa: un efecto colateral de la aceptación que los programas musicales han tenido por parte del público menor a los 18 años.

Otro tema que puede captar la atención de los investigadores, es la sintaxis de las series de dibujos animados, género del que los niños son los principales adeptos; y que en años recientes ha cambiado el tema de sus aventuras, de anécdotas inocentemente jocosas y proveedoras de sainetes divertidos, a la presentación de temas bélicos encarnados por superhéroes, que insinúan

o declaran su origen a raíz de la prevención o desenlace de un holocausto nuclear (lo que representa invariablemente: una apología a la violencia y a la ley del más fuerte).

Pero lo posible de ser aconsejado es que se siga el estudio de los aspectos directamente relacionados con la telenovela, como lo pueden ser:

a) Los efectos que la telenovela produce en su público. Que pueden ir desde el establecimiento de modas en el vestir; adopción de frases hechas utilizadas por los personajes; y hasta las rachas de recién nacidos bautizados con nombres de protagonistas de telenovelas.

b) La forma en que se producen las telenovelas. Una investigación dedicada a seguir paso por paso el proceso que da vida a una serie, desde que es un proyecto hasta su terminación.

c) Análisis del lenguaje empleado en las telenovelas. Lo que implica un estudio lingüístico de lo que se dice en pantalla; además y en sentido semántico la importancia social de lo que se dice.

-Algunos otros enfoques posibles para la interpretación de la telenovela

Este apartado de las conclusiones, posee la finalidad de hacer notar el conocimiento que se tiene, de que la llamada sintaxis de la imagen es susceptible de ser estudiada, teniendo como base otros puntos de vista y bajo otros nombres.

Si un estudio de este tipo quisiera hacerse teniendo como disciplina principal a la psicología, podría encontrar un buen sustento teórico en las aportaciones que ha dicha ciencia hizo Carl Gustav Jung.

Las variaciones que surtirían efecto en esta investigación en comparación con la expuesta en la presente tesis, posiblemente nos harían hablar de arquetipos en lugar de personajes. Para Jung el arquetipo era una creación cultural de los individuos, que les era producida generacionalmente a causa de su "memoria de raza". Esto les implicaba tener idea de un estado de su civilización donde vivían mejor y eran felices. Ello traería consigo, por añadidura, la noción de un eterno retorno.

Héroes y villanos serían arquetipos (ideas, entelequias, numenas) para esta óptica, que expresan una sempiterna lucha por la obtención del placer perdido con la "expulsión del paraíso". Esta propuesta significaría urgir en nuestras raíces primitivas, para explicar nuestras expectativas actuales, posibles de ser encontradas en argumentos de melodramas.

Ahora bien, si nuestro estudio pretendiera enfocar sus fundamentos hacia lo descubierto por la semiótica estructuralista, probablemente tendría como fuente de inspiración el pensamiento del filósofo francés Michel Foucault. Para dicho pensamiento, -según se entiende- ni héroes ni villanos serían los verdaderos dueños de la escena; sí en cambio, el discurso mismo en su totalidad, que está integrado por diferentes unidades, inmerso en circunstancias específicas y expresado por un emisor identificable y condicionado en su expresión, por el propio discurso.

Y finalmente (pero no por ser el último enfoque posible, pero sí con el que concluye la propuesta), si nos fundamentáramos en la semiótica propia de la escuela italiana, Umberto Eco sería el teórico factible de ser consultado.

Las aproximaciones que Eco posiblemente sugiriera con relación a este estudio, irían encaminadas hacia la observación de que el mensaje del género no está aislado de la producción cultural propia de su contexto; lo que infundiría -muy posiblemente- a la telenovela un carácter de producto genuino de la midcult, correspondiente sin lugar a dudas a una categorización que los productores de los mensajes tienen de sus consumidores, y por ende, la aceptación que estos últimos tienen del mensaje.

Así es como de manera simple y austera, nos hemos servido de algunos ejemplos, para hacer notar que existen otros enfoques posibles para la interpretación de la telenovela.

FUENTES CONSULTADAS

Bibliografía, hemerografía y videografía

Fuentes bibliográficas:

- 1) BBC Overseas
Manual de producción en televisión.
México. UAM, 1981. 135 p.
(Colec. Lecturas talleres de comunicación, núm. 3).
- 2) BENTLEY, Eric
La vida del drama.
Barcelona. Paidós, 1982. 326 p.
(Paidós Studio, núm. 23).
- 3) CAREAGA, Gabriel
Mitos y fantasmas de la clase media en México.
México. Océano. 2a. ed. 1984. 240 p.
- 4) ECO, Umberto
Apocalípticos e integrados.
Barcelona. Lumen. 7a. ed. 1984. 403 p.
(Colec. Palabra en el tiempo, núm. 39).
- 5) ----
La estructura ausente.
Barcelona. Lumen, 1978. 510 p.
(Ediciones de bolsillo, núm. 530).
- 6) FOUCAULT, Michel
La arqueología del saber.
México. Siglo XXI. 9a. ed. 1983. 255 p.

- 7) FOUCAULT, Michel
El orden del discurso.
México. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM, 1982. 30 p.
(Colec. Cuadernos populares. Serie Archivo de filosofía núm. 4).
- 8) GUBERN, Román
Mensajes icónicos en la cultura de masas.
Barcelona. Lumen, 1974. 390 p.
- 9) HAROLDSSEN, Edwin, y Reed Blake
Taxonomía de conceptos de la comunicación.
México. Nuevomar. 1a. reimpresión, 1980. 167 p.
- 10) UTEHA
Historia del teatro.
México. UTEHA, 1980. 349 p.
(Biblioteca temática UTEHA, núm. 5).
- 11) JUNG, Carl Gustav
El hombre y sus símbolos.
Madrid. Aguilar, 1969. 320 p.
- 12) MARTÍN BARBERO, Jesús
Comunicación masiva: discurso y poder.
Quito. CIESPAL, 1978. 225 p.
(Colec. Intiyán, núm. 7).
- 13) ----
Pueblo y masa en la cultura: de los debates y los combates.
Cali. Universidad del Valle, 1985. 27 p.
- 14) McLUHAN, Marshall y Wilfred Watson
Del clisé al arquetipo.
México. Diana, 1973. 270 p.

- 15) HONSIVÁIS, Carlos
Amor perdido.
 México. S.E.P. Primera edición, 1986. 348 p.
 (Lecturas mexicanas. Segunda serie. núm. 44).
- 16) MORA MEDINA, José de la, y Roberto Sánchez Rivera (comps.)
Antología de Ciencias de la Comunicación.
 México. UNAM. CCH/Vallejo. Tomo I. 1981. 245 p.
- 17) MORIN, Edgar
El cine o el hombre imaginario.
 Barcelona. Seix Barral, 1975. 291 p.
- 18) MORRIS, Charles
Sings, language and behavior.
 New York. Prentice-Hall Inc. 1946. 215 p.
- 19) PARTIDA, Armando
El actor y su trabajo escénico.
 México. Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 1973. 43 p.
 (Colec. Cuadernos populares. Serie archivo de filosofía. núm. 17).
- 20) READ, Herbert
Imagen e idea.
 México. Fondo de Cultura Económica. 4a. Reimp. 1980. 239 p.
 (Colec. Breviarios, núm. 127).
- 21) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA
Diccionario de la lengua española. 3t.
 Madrid. Espasa-Calpe, 1970. 1436 p.
- 22) SALVAT
Enciclopedia Salvat. 2t.
 Barcelona. Salvat, 1971. 3336 p.

- 23) STANISLAVSKI, Constantín
El arte escénico.
 México. Siglo XXI, 1971. 345 p.
- 24) ----
Un actor se prepara.
 México. Diana. 15a. Impresión, 1979. 267 p.
- 25) La televisión.
 Barcelona. Salvat, 1973. 143 p.
 (Biblioteca de grandes temas, núm. 14).
- 26) VILCHES, Lorenzo
La lectura de la imagen (prensa, cine, televisión).
 Barcelona. Paidós, 1983. 230 p.
 (Paidós comunicación, núm. 11).

Fuentes hemerográficas:

- 1) OLGUIN, David
 "Vivir en el delirio consigna del melodrama".
 En Páginas. México. ISSSTE. Mayo de 1984. p. 15.
- 2) OLIVARES ALCALA, Edmundo
 "No basta ser feo para hacer el papel de villano".
 (Entrevista a Noé Murayama).
 En La Prensa. México. 7 de febrero de 1982. p. 44.
- 3) ORTIZ HABIB, Rafael
 "Sergio Jiménez se convierte en perverso...es malo y re que te malo".
 (Entrevista a Sergio Jiménez).
 En TV y novelas. México. 20 de febrero de 1985. p. 64.

- 4) TELE GUIA
 "¿Arturo Serrano es Arturo Durazo?"
 En Tele Guía. México. Semana del 23 de feb. al 1° de mar. de 1985.
 p. 6.
- 5) ----
 "Qué telenovela".
 En Tele Guía. México. Semana del 18 al 24 de abril de 1985.
 p. 3.
- 6) VELAZQUEZ, Laura
 "La traición" (Un juego de celos, amor y corrupción).
 En Fama. Monterrey. Semana del 29 de abril al 5 de mayo de 1985.
 p. 46.

Fuentes videográficas:

- 1) "La telenovela: evasión o distracción".
 En Contrapunto. México. 8 de marzo de 1985. Canal 8. 19 hrs.
- 2) "Entrevista a Ernesto Alonso" por Félix Cortés Camarrillo.
 En Noche a noche. México. 7 de octubre de 1985. Canal 9. 23 hrs.
- 3) "La Traición" (Telenovela).
 México. Octubre-1984 a abril-1985. Canal 2. 22.05 hrs. Lunes a viernes.