



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**LA REPRESENTACIÓN DEL ESTEREOTIPO DE LA VILLANA EN LA
TELENOVELA MEXICANA TERESA VERSIÓN 2010.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Presenta:

Óscar Alberto Sánchez Carmona.

Asesora:

Edna Nelly Becerril Lerin.

06/03/2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

1	INTRODUCCIÓN.	1
	Capítulo I LA HISTORIA DE LA TELENVELA EN MÉXICO.	10
1.1	Antecedente de la telenovela.	10
1.1.1	La telenovela como género literario.	10
1.2	Surgimiento de la telenovela: de las ferias callejeras, novela sentimental y el folletín.	12
1.2.1	La Radionovela.	14
1.3	La Soap Ópera de Estados Unidos.	15
1.3.1	Diferencias entre la “Soap Opera” y la Telenovela.	17
1.4	La telenovela en México.	17
1.5	54 años de Telenovela en México.	21
1.5.1	La Primera Década: Inventando la Telenovela, 1958-1967.	21
1.5.2	La Segunda Década: El Posicionamiento de la Telenovela, 1968-1977.	24
1.5.3	La Tercera Década: Los Diferentes Matices de la Telenovela, 1978-1987.	26
1.5.4	La Cuarta Década: El Canal de las Estrellas, 1988-1995.	28
1.5.5	La Quinta Década: La Competencia por el Raiting, 1996-2005.	30
1.5.6	La Sexta Década: EL Período del Refrito, 2006-2012.	32
1.6	Pero, ¿Qué es una Telenovela al estilo mexicano?	37
1.6.1	Características de la Telenovela en México.	37
1.6.2	Definición de Telenovela en México.	40

1.7	Tipos de Telenovela Mexicana.	42
	CAPÍTULO II LAS REPRESENTACIONES SOCIALES.	54
2	2.1 Antecedentes de las Representaciones Sociales.	55
2.1.1	Wilhelm Wundt: la Psicología como ciencia social.	55
2.1.2	George Herber Mead y el interaccionismo simbólico.	57
2.1.3	Emilie Durkheim y la representación colectiva.	58
2.1.4	Conformando las Representaciones Sociales.	59
	2.2 Las Representaciones Sociales.	61
2.2.1	Diferentes concepciones de las Representaciones Sociales.	61
2.2.2	Elementos para formar la noción de Representación Social.	65
2.2.3	La objetivación y el anclaje de las Representaciones Sociales.	68
2.2.4	Condiciones de emergencia de una Representación Social.	77
2.2.5	Dimensiones de las Representaciones Sociales.	79
	2.3 La esencia de las Representaciones Sociales-. El alcance social.	81
	2.4 La cultura social en las Representaciones Sociales.	83
2.4.1	¿Qué es la cultura?	84
2.4.2	La ideología, cultura y la Representación.	88
2.4.3	Representando la realidad social.	92
	2.5 La importancia de representar en sociedad.	95

Capítulo III TERESA: EL ESTEREOTIPO DE LA VILLANA EN LA TELENOVELA MEXICANA.	98
3.1 La mujer en el contexto social mexicano.	101
3.1.1 La mujer frente al mundo: su concepción de sumisión.	101
3.1.2 Contexto social en México.	104
3.1.3 Origen y desarrollo de la mujer objeto.	107
3.1.4 La mujer como objeto erótico.	112
3.2 La mujer mexicana de clase media.	115
3.2.1 La mujer mexicana y el consumo.	120
3.3. Los estereotipos.	127
3.3.1 El estereotipo de villana en la telenovela mexicana.	131
3.3.2 La femme fatal.	132
3.3.3 La villana y el cuento de hadas.	135
3.4 El proceso de identificación con la villana de la telenovela.	141
3.5 Conformación de la villana en la telenovela.	152
3.5.1 Aparición de la villana en la telenovela mexicana.	154
3.6 El castigo de la villana en la telenovela.	157
3.6.1 El suicidio de la villana.	160
3.6.2 El asesinato de la villana.	160
3.6.3 la locura como castigo para la villana.	161
3.6.4 El castigo legal para la villana.	162
3.6.5 El castigo físico para la villana.	163
3.6.6 Otros castigos para la villana.	164
3.6.7 Finales novedosos para la villana.	166

3.7 Tipos de villana.	168
3.8 Análisis de la villana Teresa Versión 2010.	174
3.8.1 Contexto histórico.	175
3.8.2 Contexto económico.	177
3.9 La representación del universo simbólico de la villana: Teresa.	178
3.9.1 El universo de Teresa: los personajes.	181
3.9.2 Teresa: la maldad hecha mujer.	192
3.9.3 Las frases de Teresa.	198
3.10 El consumo de la villana Teresa: la proyección de los deseos reprimidos.	221
3.10.1 Los mecanismos de defensa frente al estereotipo de la villana.	224
CONCLUSIONES.	237
BIBLIOGRAFÍA.	253

INTRODUCCIÓN.

La telenovela es uno de sus “productos estrellas” por ser el formato de entretenimiento de mayor alcance, relevancia y poder para la audiencia en México; desde su nacimiento en la década de los 50’s del siglo pasado, y partir de la transmisión de “Senda de Gloria” en 1958, el melodrama se convirtió en un eje de la vida cotidiana de los hogares mexicanos uniéndose a la vida sentimental de sus habitantes.

Desde sus inicios, la telenovela comenzó con el televidente una estrecha relación entre sus hábitos relaciones sociales para ligarlos muy de cerca con los personajes, las historias y las anécdotas de estos melodrama televisivos irrumpiendo en las actividades en casa durante la tarde y noche para ser el centro de conversaciones y relaciones entre todos los miembros de la familia.

Por tratar un tema fantasioso, imaginario, un enfrentamiento entre el bien y el mal, la telenovela ha sufrido críticas y señalamientos por considerarla un producto enajenante, repetitivo y que poco a aporta a la formación de quien la consume, la telenovela se ha considerado como un formato televisivo de más alcance entre la población, y ello se ve reflejado en el raiting.

De acuerdo con datos de Rubén Jara, investigador de opinión pública, hace mención de la importancia como negocio y el contenido (casi repetitivo) de la telenovela: “En los finales de la telenovelas se hace justicia, se pagan las acciones, se encarcelan a los malvados y se casan los enamorados –cuando en este punto apenas comienzas las historias reales- . Los finales más vistos de la década han sido los de El privilegio de amar (21.6 puntos frente a su promedio de 14.8), La usurpadora (20.5 puntos frente a su promedio de 14.2), -en la que la “mala” queda parálitica y la

buena se casa con el esposo de la mala-, La fea más bella (20.5 puntos frente a su promedio de 11.3 puntos) y Destilando amor (19.7 puntos frente a su promedio de 12.4 puntos)".¹

De comentarios como este y otros surge en mí la necesidad de investigar la o las razones del consumo de la telenovela y de sus estereotipos, de un producto en ocasiones tachado de manipulador, repetitivo y sin una aportación importante a la sociedad (en el mejor de los casos), sin embargo los números, los comentarios y la producción de este melodrama dicen todo lo contrario, es la telenovela una consentida en el gusto del televidente.

La presente investigación obedece a una búsqueda por conocer, a partir de la estructura de la telenovela, el surgimiento, formación y representación del estereotipo de la villana, el contexto donde se va creando, sus características y la importancia que tienen dentro de la historia, porque no se podría concebir el melodrama sin alguien quien le hiciera "pesada" la vida a la protagonista, sin su maldad, odio y hasta en ocasiones, como Teresa, su belleza.

Para ello, es necesario conocer la creación, surgimiento, posicionamiento e incluso las crisis por la que ha pasado la telenovela como relato melodramático para poder comprender en qué escenarios significativos se ha representada a la eterna lucha entre el bien y el mal, entre el amor y el odio, entre la buena y la mala.

A partir de su surgimiento, la telenovela se ha mantenido en el gusto del televidente, han llegado series policiacas, de terror, juveniles (todas ellas de exportación principalmente de Estados Unidos) los llamados reality Shows, mundiales de futbol, olimpiadas y ninguno de ellos ha sido capaz de desbancar de la preferencia a la telenovela.

¹ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Reboacán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 147.

Como se tratará en el Capítulo I, esta preferencia no es gratuita, la telenovela ha sabido llegar al televidente a través de las emociones, sentimientos y valores comunes a todos los integrantes de una sociedad, los ha sabido canalizar en diferentes tipos de telenovela con un objetivo común: manejar el ideal de estabilidad y felicidad por medio del ya conocido “y vivieron felices para siempre”, está es la promesa básica para el público telenoveler.

Hacer un “recorrido” por la historia de la telenovela nos ubica en los diferentes ambientes, escenarios, símbolos, representaciones y cada uno de los elementos que van formando y conformando el relato dramático y de esta manera, comprender porque al ser atemporal (en ocasiones se maneja la imaginación del televidente para ubicarlo en un lugar no muy lejano, pero sí desconocido, jugar y manejar sus sentimientos de pertenencia) la telenovela logra captar la atención, y ello se refleja en el ya mencionado rating.

De esta manera, se puede establecer en la telenovela características bien definidas, patrones de conducta reconocidos y sobretodo, personajes cuyo accionar en el melodrama es ya conocido por el televidente, por lo cual, el relato se podría considerar como cuadrado, repetitivo y hasta cierto grado aburrido para quien lo consume, sin embargo es todo lo contrario, con el tiempo, la telenovela se afianzó en los hogares de los mexicanos.

La presente investigación pretende ubicar en el gusto de todo tipo de televidente a la telenovela, no importa el sexo (aunque se ha producido en un principio para las mujeres amas de casa, esta “regla” ha desaparecido con la incorporación de los diferentes tipos de telenovelas que analizamos y presentamos en el primer capítulo, hay de todo para todos en la telenovela), la condición social, (también se pretende mostrar que no sólo las personas de condición humilde las consumen), o la instrucción académica (se ha ubicado a la telenovela como un producto para

quienes prefieren una imagen a un libro, es decir de ignorantes) o incluso sin nada que hacer (todo aquel que se sienta frente al televisor porque “no hay nada mejor que hacer y ver”).

En el capítulo I hablaremos sobre los antecedentes de la telenovela, para ubicar los géneros que conformaron el melodrama televisivo así como sus características; esto con el objetivo de conocer cada parte de la narración melodramática, la forma en que la telenovela fue conforman su discurso a partir de un conocimiento de los géneros narrativos que le antecedieron.

El “desmenuzar” cada elemento formativo de la telenovela responde a nuestro planteamiento de cómo se forma un estereotipo, es decir, dar la importancia correspondiente a cada elemento del concepto, porque en ellos encontramos características que hacen único al género, en una palabra conocer a fondo la representación de la narración del enfrenamiento entre el bien y el mal que se hacen en la televisión: la telenovela.

Vamos a partir del principio que todo concepto aceptado en un núcleo social es el resultado, en un primer lugar se dice lo que es, luego se observa cómo está hecho y lo que hace; los sujetos sociales comprenden e interpretan de manera diferente cada situación que se les presentan, ello va a depender de momento histórico, económico, político, social y hasta cultural en donde surge, (una conformación de varios elementos).

Por ello, en el Capítulo II trataremos el concepto de Representación Social para dar un mayor panorama a cómo un conjunto de individuos no se comportan ni asimilan de la misma manera un procedimiento, idea, valor y producto social a pesar de ser común y estar presente ante la colectividad.

Y este fenómeno ocurre con los estereotipos manejados en la telenovela (aunque sólo nos enfocaremos a la villana), son concepciones con características comunes (de comportamiento,

sentimientos, valores, conductas, etc.) a todo aquel que recibe el mensaje, el discurso, y a pesar de ello, cada individuo tiene una representación de dicho evento; por esta situación, es importante para nuestra investigación conocer qué es una Representación Social así como sus principales características.

De esta forma, en el segundo capítulo de esta investigación, haremos un recorrido por los antecedentes de las Representaciones Sociales para comprender su importancia como conformadora de significados, de manera individual en un primer momento, para posteriormente unir todas las ideas de cada integrante del colectivo social.

Lo esencial de estudiar las Representaciones Sociales es que por medio de esta concepción, podemos tener un acto de pensamiento, el cual nos ayuda a relacionarnos con el objeto, en este caso sería la concepción de la maldad en el ser humano, nos otorga la posibilidad de “sustituir a” estar en lugar de”, es decir tener una concepción mental de algo, de un objeto, persona, acontecimiento, idea, etc. y representarla en un símbolo.

Al ser un concepto reconocido y aceptado por el ámbito social que consume a la telenovela, el estereotipo de la villana es un contenido mental concreto de un acto de pensamiento que restituye simbólicamente algo que está ausente, no presente, es decir, algo conocido por todos, vivido de físicamente o mentalmente, pero que necesita ser concebido en una figura, en algo palpable o imaginable.

La representación para el estereotipo de la villana le va a permitir al público ver actos y palabras que hacen presente algo invisible, es decir, le presentan al televidente el odio, la maldad, el coraje, la ambición y un sinfín de sentimientos comportamientos y valores humanos negativos presentes en todo ser social, pero reprimidos por el contexto social para mantener el orden en toda colectividad.

Encontramos que la forma simbólica nos va ayudar a dar sentido, representación y significado a la representación de la villana de telenovela, su análisis nos va permitir sentar las bases para un análisis de acuerdo a la situación social, cultural, de procesos y contextos específicos, es decir, el presentar un discurso (la antagonista) en una situación y momento dados le otorga características únicas, pero a la vez comunes y compartidas por la colectividad.

Teresa, nuestra villana de Telenovela se convierte en una imagen, en un conjunto figurativo y repleto de significados, de rasgos y acepciones los cuales, al analizarlos, nos otorgan la posibilidad de establecer a la antagonista como un portador de determinaciones sociales que va a reproducir los esquemas de pensamiento socialmente establecidos y aceptados con un toque imaginativo, de fantasía otorgado por el relato melodramático que es la telenovela.

Por ello en el Capítulo III hablaremos de las características de las mujer mexicana a partir del surgimiento de la telenovela (1958) hasta nuestros días, ello responde a la necesidad de conocer, ubicar y caracterizar a la figura de la villana Teresa a través de todas las versiones realizadas a lo largo de 50 años.

Cuando se habla de la villana, existe una concepción presente cuya fuerza ha logrado hacer de la figura de la antagonista un estereotipo, esto es ideas repetitivas, socialmente aceptadas y con una función específica: la de servir de referente de lo que es correcto, lo bien visto, lo moralmente aceptable.

Por ello, también es necesario establecer la concepción que se ha formado en la telenovela sobre la villana: una mujer bella, hermosa, sensual, erótica, cuyo accionar en la historia va en contra de lo convencional, de lo socialmente establecido, por ello, se le ha condenado a ser una mujer-objeto, y es importante analizar este proceso para entender la formación del estereotipo.

A pesar de ser una representación con características únicas, la villana también se va reinventando y agregando a su figura con elementos novedosos, actuales sin violar su papel de maldad dentro de la historia, sin embargo ante las nuevas tendencias en variados aspectos (tecnológicos, culturales, sociales, etc.).

Por tal motivo, el hablar y establecer las características del estereotipo es esencial para nuestra investigación, de esta manera podemos sentar las bases para comprender el consumo de Teresa como villana, como un conjunto de creencias y expectativas para agrupar a los televidentes, porque a pesar de ser un símbolo rechazado por lo que representa, la villana conjuga el rechazo de quien la consume en espera de su castigo, es decir el motivo negativo también une.

La representación de la villana también tiene antecedentes, los cuales los encontramos en la llamada femme fatal, la concepción de la maldad en el cine, el teatro y la literatura (antecedente histórico de la telenovela) llevada en la figura de la antagonista.

Otro elemento destacado en el Capítulo III es el carácter imaginativo y fantasioso de la telenovela llevada en sus personajes; nuestra villana es una representación de la maldad reflejada en los cuentos de hadas, esto se debe en gran parte al discurso presentado por este relato infantil: el bueno sufre y sufre toda la historia a manos de los malos, quienes con abuso de poder y fuerza muestran el lado oscuro del ser humano, dominan y manipulan a los buenos, quienes al final de la historia vencen todo obstáculo para encontrar la felicidad.

La telenovela y sus personajes presentan un relato sencillo, adaptable y de fácil asimilación para el televidente, de esta forma no crea conflicto ni situaciones que ponen en peligro la estabilidad anímica de quien la consume, ese no es su papel, no pretende estresar, ni arriesgar, simplemente va a entretener.

Por ello, la identificación va a jugar un papel esencial en el reconocimiento, concepción y aceptación del estereotipo de la villana, porque a partir de este proceso, el televidente va a integrar en su experiencia social una admiración y carga afectiva, esto con el objetivo de lograr unir al público televidente con la antagonista.

Al ser una representación de la maldad, la villana también tiene diferentes matices de esta figura, es decir, existen diversos tipos de antagonistas, ello responde a los variados tipos de telenovelas y escenarios en donde se presenta este discurso melodramático y por tal motivo, y al ser una narración con contenido aleccionador para la sociedad, la diversidad de castigos para la maldad se hace presente y de esta forma se tienen más elementos de análisis de la representación del lado negativo del ser humano, de la mujer, en quien recae parte de esta investigación.

“Entre ser o no ser, yo soy” fue una frase muy escuchada en el año 2010, Teresa la repetía constantemente para justificar su accionar, su manera de ser y actuar, incluso para afianzar su papel de villana de la historia, una antagonista que logro ser la protagonista de la historia, odiada y amada a la vez, repudiada y aplaudida.

Teresa se convirtió en la mujer que acaparó la atención de los televidentes afines a la telenovela, y quienes sin importar el horario (6 p.m.) siguieron capítulo a capítulo su historia, sus frases, su manera de vestir, su conformación como símbolo de una belleza malvada pero preparada profesionalmente, de ambiciosa y con deseos de superación, de mujer sin escrúpulos sin perder los conceptos morales propios de su condición de protagonista.

Frases, imágenes, pensamientos, valores y todo concepto social sobre la mujer, sobre la maldad, y acerca de la misma sociedad, son presentadas en el discurso del estereotipo de la villana Teresa, para representar un símbolo aleccionador para el televidente, porque esa es parte de la función de

la telenovela, es una narrativa lúdica que presenta concepciones de valores morales aceptados en la sociedad, y por tal motivo, la telenovela incluye estas reflexiones dentro del melodrama.

El tema de la presente investigación pretende ser una reflexión sobre la importancia de la Representación Social de la villana en la telenovela, por ello, Teresa fue el punto de análisis para conformar el escenario donde la telenovela presenta su discurso de amor enmarcado en elementos conocidos y aceptados por la sociedad, por ser comunes e incluso cotidianos: las emociones.

LA HISTORIA DE LA TELENVELA EN MÉXICO.

“La que se refleja es la cara de un hombre tímido,
Insignificante, es la imagen de un... ¡Gutierritos!”
Rosa Hernández de Gutiérrez. Gutierritos, 1958.

1.1 ANTECEDENTES DE LA TELENVELA

1.1.1 La telenovela como género literario.

Al hablar de la telenovela en México, podemos ubicarla como un relato de amor “rosa”, una historia donde los protagonistas (Mujer y Hombre) construyen su idilio en una constante lucha entre el bien y el mal, entre lo bueno y lo malo, en un escenario rodeado de intrigas, odio y una serie de obstáculos que al final, son vencidos para cumplir con uno de los tópicos más representativos de las telenovelas: Y vivieron felices para siempre.

Es la telenovela en México, y en muchos países de Latinoamérica, una de las formas de expresión, representación de la sociedad, de la cultura; es a la vez uno de los productos mediáticos masivos más distintivos y reconocidos de la industria televisiva.

De acuerdo con la empresa IBOPE (encargada de la medición del rating en México desde 1991), las telenovelas en México son el producto televisivo por excelencia, como ejemplo podemos mencionar que en el año 2004 la telenovela mexicana “Amor Real” producción de Televisa alcanzó 43.1 puntos de rating; la adaptación de Televisa de la telenovela colombiana “La Fea Más Bella” del año 2007 alcanzó 43 puntos de rating, y en el año 2010 las telenovelas mexicanas producción de Televisa “Soy Tú Dueña” con 30.4 puntos de rating y “Teresa” con 32.9 puntos de rating.²

² <https://www.ibopeagb.com.mx/>

Al hablar de la telenovela como un género televisivo, citamos a los autores Eliseo Verón y Lucrecia Escudero quienes definen al género como un principio de coherencia textual y una forma de clasificación, cuya misión es designar una clase o tipos de discursos. La importancia del género nos ayudará a ubicar cómo hacer un producto, qué contar y cómo contar.³

De acuerdo con Verón y Escudero existen dos tipos de género en la Comunicación: El género-L y el género-P. El primero “designa una forma de anclaje con la materia significativa, como en el caso de la entrevista, el reportaje o el debate televisivo; y en el segundo caso, se habla de género como un producto que tienen una cierta estabilidad de contenidos, definen un campo semántico y un tipo de relación con el espectador”.⁴

La telenovela mexicana pertenece al segundo género el de producto, está formada por una estrategia narrativa formadora de efectos de sentido, cuyo resultado es la aceptación o el rechazo del discurso audiovisual (Su medición más importante es el rating).

Nora Mazziotti, investigadora argentina estudiosa de narrativas y géneros televisivos, hace mención de la telenovela como “un género de la industria cultural y como tal, está cruzado por tres instancias, su producción, su textualidad y las expectativas de la audiencia. Cuando ven un título saben de qué género se trata, esperan algo de él de acuerdo con el pacto que el texto les propone”.⁵

La telenovela mexicana es un género televisivo formado por una historia narrada en capítulos (en general pueden ser de media o una hora) cuya continuidad la marca el desenlace del capítulo para lograr captar la atención del televidente para seguir, al día siguiente, la trama.

³ ESCUDERO, Lucrecia y Verón, Eliseo. Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales. Barcelona, Edit. Gedisa. 1997. Pág. 76.

⁴ Ibidem. Pág 67.

⁵ MAZZIOTTI, Nora. Telenovela: Industria y prácticas sociales. Bogotá, Edit. Grupo Editorial Norma. 2006. Pág. 3.

1.2 Surgimiento de la telenovela: De las ferias callejeras, novela sentimental y el folletín.

Te pasó lo que le pasa a la gente estúpida y
ordinaria: te enamoraste”.

Catalina Creel. Cuna de lobos, 1987.

Hablar del surgimiento de la telenovela como género televisivo es remontarnos al siglo XVIII en Francia e Inglaterra con las representaciones populares, cuyo antecedente más inmediato son las ferias callejeras, donde el tema que se escenificaba tenía mucho que ver con la literatura de la región.

Al hacer un breve recorrido histórico sobre el desarrollo del melodrama televisivo podemos ubicar sus inicios como género teatral, diciendo que el melodrama nació en el siglo XVIII, con Pígalión, de Jean Jacques Rousseau, y floreció en el siglo XIX, siendo su máximo exponente Guilbert de Pixérécourt, dramaturgo francés, quien ponía gran énfasis en el realismo de sus historias.

Las obras eran ofrecidas al pueblo llano que tenía en estas escenificaciones un motivo de entretenimiento, información e iniciación en la puesta en común de sus problemas sociales, ya que el teatro siempre ha tenido una arista propagandística de las ideas y un efecto concientizador indiscutible.

Debido a esta situación, autoridades de la época, prohíben la palabra en las obras escenificadas y esto provoca que los actores aumenten su mímica y se haga una exaltación exagerada de los sentimientos para transmitir las historias sin palabras. Así los actores magnifican su gestualidad para expresar la acción de la obra, iniciándose la característica exageración de las expresiones no verbales y ampulosidad que caracterizan al melodrama.

Estas manifestaciones dramáticas reflejaban la conciencia colectiva del pueblo que podía proyectarse en ellas, ya que las obras eran escritas y escenificadas para individuos con un bajo nivel de educación. El éxito se debía a que las personas tienen necesidad de reflexionar sobre sus emociones y la puesta en escena era una forma de verse en sus conflictos cotidianos y compartir con otros, problemáticas similares.

Pero el melodrama no sólo se forma en los escenarios sino que tiene una de sus fuentes en la literatura del siglo XVIII dentro de la novela sentimental con escritos como el de Samuel Richardson y su obra "Pamela", considerada por muchos como la primera novela sentimental inglesa y es nuevamente Juan Jacobo Rousseau y su obra "La nueva Eloísa", a quién corresponde ser uno de los primeros escritores de melodrama para ser leído por el pueblo.⁶

La telenovela en cuanto a género literario se le identifica con el melodrama a través de la novela sentimental inglesa del siglo XVIII, este melodrama consistía en contar con una protagonista, un antagonista y un amor obstaculizado que al final sale victorioso.⁷

Para el siglo XIX, aparece el folletín, un nuevo medio de comunicación dirigido a las masas y cuya estructura sirve de modelo para la telenovela, ya que las historias del folletín rebosaban intriga, romance y suspenso, lo que atrapa el interés de los lectores, que la seguían diariamente para conocer el final.

Por otro lado, se presenta un fenómeno social nuevo, que es la naciente población alfabetizada que encuentran en el folletín seriado una novedosa fuente de entretenimiento personal y casero,

⁶ TORRES Aguilera, Francisco Javier. Telenovelas, televisión y comunicación. México, Edit. Ediciones Coyoacán. 1994. Pág.17.

⁷ REYES De La Maza, Luis. Crónica de la telenovela I: México Sentimental. México, Editorial Clío. 1999. Pág.10

así se dio inicio al género literario que se ha consolidado en el ánimo del público y con el advenimiento de los medios masivos de comunicación se ha perfilado y apropiado del lenguaje audiovisual, llegando a ser uno de los géneros televisivos más vistos: la telenovela.

1.2.1 La Radionovela.

Un género del cual la telenovela tomó su secuencia, su melodrama y la narración de una historia fue la radionovela; esta surgió en 1926 en Estados Unidos con el desarrollo y crecimiento de la industria de la radio cuando los fabricantes de productos, a través de sus firmas comerciales, empezaron a patrocinar este tipo de programas.

Cuba fue el pionero de las radionovelas. Muchos de sus escritores, actrices y actores vinieron a nuestro país aportándonos lo mejor de su creatividad y talento artístico. "El Derecho de Nacer", radionovela protagonizada por Eusebia Cósme, Patricia Zamora y Julio Lucena, fue escrita en 1948 por el cubano Félix B. Caignet, fue el primer producto melodramático que llegó desde la isla antillana a nuestro país, y cuyo éxito radiofónico lo compartieron más adelante el cine y la televisión, que le permitieron trascender fronteras en América, Europa y Asia.⁸

En México, las primeras radionovelas siguieron caminos parecidos a los de sus similares estadounidenses, pues también las empresas del jabón y enseres domésticos patrocinaron sus producciones. Entre las historias difundidas por radio se cuentan El derecho de nacer, Anita de Montemar, Tres desertores, El ojo de vidrio, El monje loco, Gutierritos, Kalimán, Chucho el roto, Las aventuras de Carlos Lacroix, Ahí viene Martín Corona y Senda prohibida, misma que se convertiría en la primera telenovela producida en México y el mundo.⁹

⁸ <http://www.revistaesperanza.com/pioneros.htm>

⁹ <http://www.etcetera.com.mx/rad43.asp>

1.3 La Soap Ópera de Estados Unidos

“¡Invoca a tus espíritus nana Calixtai, haz pacto con el diablo
O con quien sea, demuéstreme tu poder satánico”.

Soraya Montenegro. María la del Barrio, 1995.

La Telenovela es el término acuñado en América Latina para la versión iberoamericana del soap opera de USA; de acuerdo con Tomás López-Plumajero en su libro “Aproximación a la Telenovela” considera a la telenovela como la adaptación de la radionovela a la televisión. La palabra “soap opera” traducido al español quiere decir “operas de jabón”.¹⁰

El origen de la palabra “sopa opera” surge cuando en los años 20’s, en los Estados Unidos, se adaptan las novelas a la radio, los anunciantes comienzan a interesarse en patrocinar estos programas para promocionar sus productos e incrementar sus ventas; son las firmas de jabones y detergentes fueron las principales interesadas para incluir dentro de la narrativa de la radionovela anuncios de sus productos y de esta forma se dio el término de “soap Opera”(la palabra soap quiere decir jabón o detergente, y opera remite a lo melodramático del romántico género musical).

El formato de la “Soap Opera” era de una narrativa producida por el departamento de marketing de sus propios patrocinadores, su destino eran las amas de casa, ya que como señala López Plumajero, la telenovela se utiliza como como señuelo para venderles detergentes y comestibles.¹¹

En su artículo “De las lágrimas de jabón a las producciones de exportación” considera a la “soap opera” como una narración abierta que nunca termina pues su duración puede ser de años; otra característica de la “soap opera” es que su narrativa sigue la vida de los personajes más que contar

¹⁰ LÓPEZ-Plumajero, Tomás. Aproximación a la telenovela. Madrid, 1987. Ed. Cátedra. Pág. 67.

¹¹ Ibidem. Pág. 67.

una historia que tenga un principio y un fin; así, los personajes de la historia “nacem crecen, se casan, triunfan y mueren” ; por lo tanto, no se sabe a ciencia cierta qué es lo que va a pasar con los personajes, cuál será su rumbo; y sobretodo en qué concluirá la historia, la trama no es predecible porque cambia y se adapta a los tiempos.¹²

Un claro ejemplo de las características de la “soap opera” es la narración televisiva más larga de la historia: “The Guiding Ligth” (la luz que guía) con más de 20000 capítulos entre radio y televisión radionovela que comienza en 1937 y se telenoveliza a partir de 1952 y su capítulo final se transmitió en el año 2009. Su trama se desarrolló en una ciudad estadounidense llamada Springfield, su trama narraba la vida de sus habitantes, no había una trama en específico, se trataron amores, muertes, traiciones y todo tipo de drama.¹³

1.3.1 Diferencias entre la “Soap Opera” y la telenovela.

Antes de una definición de este género televisivo, debemos estableceremos las diferencias entre la telenovela, relato en Latinoamérica, y la “soap opera, relato estadounidense y para ello, haremos mención de López-Plumajero¹⁴ y la diferencia que hace resaltando las características de la “soap opera”:

-Es narración abierta que nunca termina. Lleva así la principal característica del género a sus últimas consecuencias.

¹² TERÁN, Luis. Crónica de la Telenovela II. Lágrimas de exportación. Una aproximación al fenómeno de la telenovela. México, Edit. Clío, Libros y Videos. 2000. Pág. 7.

¹³ Font, Susana. “Guiding Light llega a su fin después de 72 años”, ¡Vaya Telej, <<http://www.vayatele.com/ficcion-internacional/guiding-light-llega-a-su-fin-despues-de-72-anos>> (18 de septiembre de 2009)

¹⁴ López-Plumajero, Tomás. Opc. Cit. Pág. 81.

-El protagonista es una comunidad cambiante. La narrativa misma es más importante que los personajes. Los actores principales son prescindibles como cualquier componente del equipo de producción.

-Es totalmente auspiciada por la misma compañía que la produce, generalmente multinacionales fabricantes de detergente y comestibles (Procter & Gamble)

-Se transmite de mañana o en la tarde, en lo que se supone el horario de menor audiencia para una audiencia más que nada femenina (18 a 49 años).

1.4 La telenovela en México.

“Vamos a hacer un pacto de perras”.

Paola Bracho. *La Usurpadora*, 1998.

El antecedente más inmediato de la telenovela en México es el teleteatro, en la revista *Somos* edición “50 años de televisión en México” del año 2000 se explica que debido a la gran popularidad y aceptación del público, el teatro en México surgió la idea de trasladarlo a la televisión, lo novedoso de este género fue el colocar cámaras y grabar la función de teatro.

A pesar del auge y la aceptación que el teleteatro tuvo en México, este género bajó su producción en parte a los retrasos ocasionados por los actores, quienes desarrollaban su trabajo en el momento, es decir, este género estaba formado por obras en vivo; otra de las causas fue los tiempos comerciales a cubrir, ello ocasionaba cortar los finales y sobretodo, se perdió la credibilidad de los actores frente a la cámara.¹⁵

¹⁵ CUEVA, Álvaro. Lágrimas de cocodrilo, historia mínima de las telenovelas en México. México, Edit. Ediciones Tres Lunas. 1998. Pág. 15.

Cuando salen los teleteatros del aire, los productos de televisión comenzaron a tomar elementos de las radionovelas (guiones, escritores, actores y actrices,) y los transfirieron a la televisión. De esta manera y a consideración de Francisco Torres surge el antecedente más inmediato de la este género en la producción “Ángeles de la calle” de 1951 patrocinada por la Lotería Nacional y considerada como un teleteatro.¹⁶

El crítico de telenovela Álvaro Cueva apunta que la primera telenovela mexicana fue transmitida en canal 4 en 1950, fue una especie de teatro seriado llamado “Aventuras de Roulletabile”; posteriormente se realiza otra producción cuyo nombre fue “Con los brazos abiertos”. Estas dos historias carecieron de éxito por no contar con patrocinadores de renombre.¹⁷

Las marcas comerciales, en especial la de detergentes y jabones, comenzaron en México en la década de 1950 su incursión en la televisión patrocinando programas para dar a conocer sus productos; este fue el caso de Colgate Palmolive, en el año de 1956 por canal 5 transmitió un paquete de seriados bajo el nombre de “La telenovela Palmolive de la semana”,¹⁸ este serial careció de éxito por no contar con gran difusión por el canal en donde se transmitió (el entretenimiento y la variedad estaban a cargo del canal 2 de telesistema mexicano). Colgate Palmolive en 1956, comienza a transmitir en canal 5 un paquete de seriados con el nombre de “La telenovela Palmolive de la semana”; esta producción no tuvo el éxito esperado por su poca difusión.

En entrevista con Luis Terán para la revista Somos edición especial “El mundo de las telenovelas”, Luis del Llano Palmer -pionero de la televisión en México y uno de los testigos importantes del

¹⁶ TORRES, Francisco. Opc. Cit. 17.

¹⁷ CUEVA, Álvaro. Opc. Cit. 38.

¹⁸ Ibidem. Pág. 39

nacimiento de la telenovela en México- señala que las telenovelas provienen de las radionovelas más que de los teleteatros siguiendo los métodos radiofónicos de comercialización, a través de las agencias de publicidad encargadas de la producción de los programas; siendo las dos principales compañías patrocinadoras: The Sidney Ross Company, con marcas como mejoral, Glostora, y leche de magnesia Philips que llegó a tener dos radionovelas al día y Colgate Palmolive.¹⁹

El 12 de junio de 1958 es transmitida por canal 4 la que es considerada la primera telenovela grabada en vivo: “Senda Prohibida” bajo el rubro: “la novela de las 6:30, su novela Colgate protagonizada por Silvia Derbéz y escrita por Fernanda Villeli, quien en entrevista con Terán explica “Lo que hicimos fue llevar la radio a la televisión. Las historias de radio se dividían en 100 capítulos de media hora. Como se trataba de un experimento, convinimos la empresa y yo en estructurar la trama en 50 capítulos de la misma duración, prácticamente estábamos inventando la telenovela sobre la marcha”.²⁰

“Senda Prohibida” comienza a estructurar a la telenovela con las siguientes características:

El melodrama de “Senda Prohibida” relata la historia de una muchacha provincia que llega decidida a conquistar la ciudad. Sabe que su instrucción es deficiente, pero es lo esencialmente inteligente para darse cuenta de que la única arma que tiene es su juventud aparejada con su belleza. El trabajo en una florería le da la oportunidad de conocer a un hombre casado que no tarda mucho en seducir; al final vence la esposa abnegada y vuelve el esposo arrepentido”.²¹

De acuerdo con Luis Reyes de la Maza, la segunda telenovela fue “Gutierritos” historia original de Estela Calderón y cuya transmisión inició el 11 de septiembre de 1958 por canal 4 en el denominado espacio de “la novela Colgate. “Gutierritos narra la historia de Ángel Gutiérrez

¹⁹ TERÁN, Luis. “Orígenes. De las lágrimas de jabón a las producciones de exportación”, En Somos, No. 5, (México, DF., 1 de septiembre de 1996). Pp.7.

²⁰ Ibidem. Pág. 8.

²¹ Ibidem. Pág. 8.

(Rafael Banquells) un hombre bueno, pero gris y tímido que sufre, en silencio, las burlas y humillaciones de su esposa, hijos y compañeros de oficina, donde labora como burócrata.²²

La tercera telenovela salió al aire el 9 de junio de 1959 por canal 4 a las 18:30 (Revista Tv y Novelas, "Las mejores telenovelas de Tv y Novelas Vol. 1") Historia Original de Mimí Bechalani, "Teresa" contó con cincuenta capítulos de media hora. Este melodrama narra la historia de Teresa, una muchacha ambiciosa que vive en una vecindad junto a sus padres, quienes trabajan arduamente para pagar la universidad de su hija. Ella sueña con tener una vida llena de lujos, por lo que se avergüenza de su condición. Poseedora de una belleza única, miente para conseguir sus objetivos, niega a sus padres y al final recibe como castigo la soledad.²³

En estas tres telenovelas encontramos elementos tradicionales para ubicarlas como telenovelas y alejarlas del teleteatro y la radionovela:

- Estructurada en varios capítulos, con secuencias entre cada uno.
- Al finalizar cada capítulo se maneja el suspenso de saber qué ocurrirá, incógnita despejada al inicio del siguiente capítulo.
- Se transmite al aire a través de un canal de televisión.
- Cuentan con el patrocinio de una empresa de productos de limpieza.
- Se comienza a delimitar la lucha entre el bien y el mal; inicia un código de conducta, moral y buenas costumbres propias de la época.

Las telenovelas comienzan su camino hasta nuestros días entre la ficción, la imaginación y el melodrama; se inicia la producción de este género y para efectos de esta investigación dividido en 5 períodos los años de 1958 al 2012; la producción de las telenovelas en México, dando un breve

²² REYES de la Maza, Luis. Crónica de la telenovela. México sentimental. México, Edit. Clío, Libros y Videos. 2000. Pág. 16.

²³"Las mejores telenovelas se TV y Novelas. Las inolvidables", en TV y Novelas. Edición Especial, AñoXXXI, Vol. I. (México DF., 8 de diciembre de 2009) pp.10.

descripción de lo que se hizo en estos períodos, características y datos relevantes que fueron consolidando este género en la televisión.

1.5 54 años de telenovela en México.

“Estas muy equivocado, todas las mujeres darían
Lo que fuera por tener mi belleza y carácter”.

Rubí Pérez de Ferrer. Rubí, 2004

1.5.1 La Primera Década: Inventando la Telenovela 1958-1967.

No existen estudios sobre el impacto de las primeras telenovelas, ya que no se contaban con estudios de audiencia; la aceptación por parte del público se “medía” a partir de la reacción inmediata en la Ciudad de México, como en las encuestas públicas o puerta por puerta, visitas del público a Televisión, comentarios de boca en boca, o actitudes frente a los actores quienes interpretaban los personajes en las telenovelas.

La telenovela, en un inicio, sólo se transmitía en la Ciudad de México, Guadalajara y Veracruz, hasta que Telesistema Mexicano en el año de 1959, incorpora su señal a todo el país.

La trama de esta primera década se enfoca al público femenino (con excepción de “Gutierritos”) por ello, los patrocinadores dirigían principalmente sus anuncios hacia el público femenino, en especial a las amas de casa, quienes, en su mayoría, encendía el televisor para sintonizar las telenovelas.

Las primeras telenovelas fueron grabadas en vivo, lo que provocaba errores por parte del elenco con su respectiva corrección en el momento de su transmisión; por ejemplo, cuando se grabó el

final de la telenovela “Gutierritos” el actor Rafael Banquells moría en la escena y no espero lo suficiente y se levantó antes de tiempo, y esta imagen salió al aire.²⁴

A continuación daré algunos datos relevantes de los inicios de la telenovela con datos obtenidos en el artículo de Luis Terán ya mencionado:²⁵

Para finales de la década de los 50’s, El ingeniero mexicano Alberto Noya inventó un receptor con audífono al que denominó “apuntador, el cual, era usado para dar instrucciones y dictar los diálogos a los actores. Esta innovación en la telenovela permitió ahorrar el tiempo gastado en los largos ensayos ya que los diálogos ya no eran memorizados por los actores, ahora, una voz les indicaba qué decir, cómo moverse y cuándo hacerlo. Redujo costos porque las telenovelas se grababan con mayor dinamismo y en menor tiempo, por lo que su producción se incrementó de manera importante porque se adaptó a una nueva política de producción: 2 o 3 tomas por escena, haciendo posible realizar tres o más capítulos de media hora en un día.

La telenovela “El precio del Cielo” escrita por Fernand Villei y protagonizada por María Teresa Montoya fue la primera telenovela grabada en kinescopio, un antecedente de la cinta en video fue transmitida del 13 de agosto de 1959 al 12 de octubre de 1959 por canal 4 a las 6:30 de la tarde.

Para 1965 se introduce la técnica del videotape, este método permitió que la telenovela fuera grabada y se pudieran hacer copias para enviarlas al interior de la república para despertar y aumentar el interés del público por el género de la telenovela. Como negocio, el videotape permitió a los productos y patrocinadores de la telenovela bajar los costos de producción.

Al ser grabada la telenovela, se pudo iniciar el negocio, que hasta nuestros días, ha permitido que en otros países se conozca lo hecho en México: la exportación de telenovelas, siendo la primera en exportarse “Gutierritos” en una segunda versión con casi todo el elenco original.

²⁴ Ibidem. Pág.9

²⁵ TERÁN, Luis. Opc. Cit. Pág. 6-18

Entre los años 1965 y 1967 canal 2, ahora el encargado de llevar a los hogares las telenovelas, dedicaba tres horas y media al día a las telenovelas dentro de su programación, como respuesta al crecimiento del interés de la gente hacia este género expresado en las encuestas hechas de puerta en puerta.

Se inician las grabaciones fuera de un foro, la primera telenovela grabada con locaciones fue “Doña Macabra” producción de Ernesto Alonso, quien también inició con telenovelas de distinto género como la primera telenovela histórica llamada “Sor Juana Inés de la Cruz” en 1962; la telenovela de tipo policiaca “Cuatro en la Trampa” en 1961 (aunque estas producciones no eran consideradas en su época dentro de estos subgéneros, es importante recalcar que la temática salía de la historia de amor).

De acuerdo con Francisco Torres, las telenovelas con mayores audiencias en estos años fueron “Cita en la Gloria” de 1966”, “La Sombra del Pecado” de 1966 y “María Isabel” de 1966; esta última de la autoría de Yolanda Vargas Dulché, quien se hiciera popular con sus historietas de bolsillo “Lágrimas y Risas”.²⁶

Mención aparte merece la telenovela “María Isabel”, de acuerdo con la revista Tv y Novelas en su edición especial de “las mejores Telenovelas de Tv y Novelas” Vol. 1, está registrado que gracias a la historieta, muchas mujeres de condición humilde aprendieron a leer y escribir para no perderse la historia de la mujer humilde capaz de sacrificar sus trenzas por complacer a una niña que había criado sin ser su hija.²⁷

²⁶ TORRES Aguilera, Francisco Javier. Telenovelas, televisión y comunicación. México, Edit. Ediciones Coyoacán. 1994. Pág. 96.

²⁷ Las mejores telenovelas se TV y Novelas. Las inolvidables”, en TV y Novelas. Edición Especial, AñoXXXI, Vol. I. (México DF., 8 de diciembre de 2009) pp. 4.

1.5.2 La Segunda Década: El posicionamiento de la Telenovela 1968-1977.

De acuerdo con Luis Reyes de la Maza, este período se identifica por las siguientes características:²⁸

Durante este período se comenzó a experimentar con otros subgéneros, sin embargo, la telenovela con el melodrama clásico y el final feliz sigue siendo el más recurrido por escritores, productores y patrocinadores.

Se comenzaron a realizar producciones con más capítulos gracias a la aceptación de la gente. La telenovela inicia con su camino hacia el extranjero, principalmente el Latinoamérica y a algunas partes de Estados Unidos con la población de habla hispana. Con la exportación de la telenovela, se inició una importante entrada de dinero y el camino hacia la internacionalización de la telenovela, en 1970 ya se exportaba a 18 países incluido Estados Unidos.

Surge en 1968 Televisión Independiente de México (Canal 8) competencia directa de Telesistema Mexicano. Este nuevo canal no logró éxitos, programas representativos ni riesgo alguno para Telesistema y sus telenovelas. Como una estrategia de producción, ambos sistemas se fusionaron. La telenovela comienza a romper esquemas establecidos en sus inicios; el melodrama se desarrollaba entre 60 y 120 capítulos en promedio. Francisco Torres menciona que la telenovela “el Amor tiene Cara de Mujer” de 1971, es considerada la telenovela más larga de toda la historia con 805 capítulos de julio de 1971 a septiembre de 1973; una producción de Valentín Pimstein con las actuaciones de Silvia Derbez, Irán Eory, Irma Lozano y Anel contó la historia de un instituto de belleza y boutique.²⁹

²⁸ REYES de la Maza, Luis. Opc. Cit. 64.

²⁹ TORRES, Francisco. Op. Cit. Pág. 76.

Otra de las telenovelas más largas de este período fue “Mundo de Juguete” de 1974, considerada como primera telenovela infantil, versión libre de la telenovela argentina “Papá Corazón” de Abel Santacruz, producida por Valentín Pimstein. La telenovela de 612 capítulos de media hora, donde se narra las aventuras de la niña Cristian (Graciela Mauri) y su confidente la nana Tomasita (Sara García, figura importante del cine mexicano).³⁰

En este período se producen las llamadas telenovelas didácticas producidas por Miguel Sabido, Alejandro Garnica explica que el esquema propuesto por Sabido era usar a la telenovela para el refuerzo social de valores, porque este género es una magnífica representación del enfrentamiento entre el bien y el mal; permite al público ver, a lo largo del tiempo el impacto que tendrá en la vida del personaje, la adopción o el rechazo del valor.³¹

Las telenovelas que realizó Miguel Sabido en este período fueron: “Ven Conmigo” de 1975 (se buscaba la alfabetización y educación para adultos), “Acompáñame” de 1977 (con el tema de planificación familiar).

1.5.3 La Tercera Década: Los diferentes matices de la Telenovela 1978-1987.

De acuerdo con Luis Terán³² estas son algunas características de esta década con ejemplos de algunas telenovelas destacadas por sus elementos:

Se comienzan a definir los horarios para la telenovela infantil, juvenil y familiar adulta.

³⁰ Las mejores telenovelas de TV y Novelas. Las inolvidables”, en TV y Novelas. Edición Especial, AñoXXXI, Vol. I. (México DF., 8 de diciembre de 2009) pp. 6.

³¹ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Rebosán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 102-103.

³² TERÁN, Luis. Opc. Cit.

Es la época en donde la telenovela mexicana se exporta a otras partes del mundo como Europa del Este, China Y Medio Oriente, se comienzan a escribir las historias de las protagonistas aclamadas en otros idiomas, en otras culturas.

Carla Estrada produce en 1987 la primera telenovela de corte juvenil: “Quinceañera” adaptación de la versión cinematográfica del mismo nombre del año 1960. Fue innovadora en su argumento, por primera vez se abordan temas, aunque vagamente, de las drogas, la violación y las pandillas, los conflictos del melodrama se dirigen al público adolescente y juvenil.

Técnicamente, se comienzan a utilizar las unidades móviles de grabación para realizar escenas en exteriores, lo que se buscaba con ello era un mayor realismo en la escena.

Por instrucciones del entonces presidente de la República, Miguel de la Madrid Hurtado, a través de la Secretaría de Educación Pública, se da un mayor impulso a la llamada telenovela didáctica de Miguel Sabido quien, junto a su hermana Irene Sabido produce las siguientes telenovelas: “Vamos Juntos” de 1979 (se habla de paternidad responsable y el desarrollo integral del niño), “Caminemos” del año 1980, (la sexualidad en los adolescentes), “Nosotras las Mujeres” de 1981, (inicia en la telenovela la igualdad de las mujeres), “Por Amor” de 1982 (se narra la alfabetización de rurales que migran a ciudades) .

En esta época es cuando surge el subgénero policiaco en la telenovela (el antecedente más inmediato es la telenovela de 1961 “Cuatro en la Trampa”) con dos producciones: “Vivir un Poco” de 1985, y “Cuna de Lobos” de 1986. La primera, cuenta la historia de Andrea, una mujer que es injustamente acusada de un asesinato, cumple una condena de 20 años en una cárcel de Buenos Aires, regresa México a esclarecer el crimen. Las cortinillas que acompañaban la telenovela con los rostros de los posibles culpables y la frase en voz de la protagonista: “Entre todos ellos está el asesino, ¿pero, cuál fue, cuál?”

Cuna de Lobos alcanzó altos niveles de audiencia con la historia de Catalina Creel, mujer aparentemente tuerta que usaba un parche en perfecta combinación con su vestuario, se dedicó a asesinar a cuanto se le ponía frente y le impedía cumplir sus planes. Fue tanto el impacto de esta telenovela, que mucha gente “postuló” a Catalina Creel para presidenta; al iniciar el noticiero “24Horas” el día del capítulo final, Jacobo Zabłudovsky despidió la telenovela así: “Esta noche usted y yo podemos dormir tranquilos, a las 9:38 PM Catalina Creel ha muerto”.³³

La telenovela “Los Ricos También Lloran” original de Inés Rodena y producción de Valentín Pimstein de 1979, abrió las puertas a la exportación de telenovelas a lugares como Italia, Suiza, Francia, Japón y hasta la ex Unión Soviética, en donde la historia de Mariana, muchacha humilde que logra casarse con un junior; la revista Tv y Novelas indica como dato curioso el hecho de lograr que los soldados de las ex repúblicas soviéticas Georgia y Abjasia pactaran una tregua a la hora que pasaba la telenovela, incluso la revista “Time” dedicó un artículo titulado “los Rusos También Lloran” a su protagonista: Verónica Castro.³⁴

Se graba la primera telenovela considera dentro del género del terror: “El Maleficio” del año de 1983, producción de Ernesto Alonso y escrita por Fernanda Villeli, que tocó, por primera vez el tema de brujería y ocultismo con innovadores efectos especiales con una escalofriante musicalización.

Este período se cierra con una de las telenovelas de mayor rating en la historia de la televisión de acuerdo con Luis Terán, “Rosa Salvaje” de 1987 producción que fue doblada en 100 idiomas y la primera en llegar al continente africano con la historia de Rosa García, una muchacha de

³³ TERÁN, Luis. Opc. Cit. Pág. 54-57.

³⁴ Las mejores telenovelas se TV y Novelas. Las inolvidables”, en TV y Novelas. Edición Especial, AñoXXXI, Vol. I. (México DF., 8 de diciembre de 2009) 54-55.

condición humilde, dicharachera, rebelde y noble logra conquistar el corazón del millonario Ricardo para casarse con él.

1.5.4 La Cuarta Década: El canal de las estrellas 1988-1995.

Con datos obtenidos de Álvaro Cueva en su libro “Sangre de mi Sangre, esta década se caracteriza por los siguientes elementos:

La telenovela sufre un cambio en su duración, pasaron de capítulos de 30 minutos, ello permitió un mejor desarrollo melodramático, mejor definición de los personajes y de la historia, para mantener el suspenso de la historia.

Se retoma la telenovela infantil con “Carrusel” producción de 1989 y se comienza a definir el horario de las cuatro de la tarde para destinarlo a contar historias, aventuras y peripecias que vivían los niños de una escuela, cuya maestra, Ximena se convierte en su hada madrina.

Las historias juveniles se siguen produciendo y se les dedica un horario específico, el de las siete de la noche, la historia que destaca por su contenido en esta época fue “Alcanzar una Estrella”, producción de Luis del Llano, cuyo melodrama giraba en torno a una estrella juvenil de pop; primera telenovela en incluir video clips en su contenido; por primera vez se habla del tema del embarazo no deseado.

La década de los 80’s del siglo XX, comenta Álvaro Cueva, cuando el canal 2 se transforma en el simbólico “Canal de las Estrellas”, lema con el que se le identifica no sólo en México, si no en otros países.³⁵

Otro cambio importante en este período Cueva es alejar a las telenovelas de la censura, (recordemos que en el año de 1980, con datos de la revista Tv Y Novelas, la telenovela “Colorina” comenzó en un horario de las 9:30 en el canal 2 y por hablar de la vida de cabaret, las escenas con

³⁵ Cueva, Álvaro, Sangre de mi Sangre. Verdades y mentiras de las telenovelas en América Latina. México, Edit. Plaza Janés. 2000. Pág. 26.

contenido erótico y el hablar abiertamente de la prostitución, se cambió al canal 4 en un horario de las 23:00, y debido a los índices de audiencia se decidió regresar al canal 2 después del noticiero “24 Horas”); ahora los personajes fuman y toman frente a las cámaras.

Se presentan telenovelas de época, es decir, su ambientación la encontramos en siglos pasados, en otros países por lo que su costo se elevaba considerablemente, lo cual Televisa afrontó con las ganancias de las exportaciones de sus producciones a todo el mundo; telenovelas como “El Extraño Retorno de Diana Salazar” trató temas como la reencarnación ambientada en tiempos de la Inquisición y la época de los años 80’s del siglo XX.

Televisa continúa con la producción de historias de amores imposibles, melodramas rosas como “El Pecado De Oyuki” en donde se incluye una ambientación de Tokyo hecha en las faldas del cerro del Ajusco, y la historia de amor imposible entre Oyuki e Irving sin perder majestuosos escenarios, costosos vestuarios y recreaciones de costumbres y hábitos de dos culturas distintas: la occidental y la oriental.

A pesar de los cambios en argumentos y ambientaciones, la historia rosa siguió prevaleciendo, ejemplo de ello fue el éxito obtenido por Thalía con su llamada “Trilogía de las Marías”: “María Mercedes” (basada en la telenovela “Rina” de 1977) del año 1992, Marimar del año 1994 y “María la del Barrio” (basada en la telenovela “Los Ricos También Lloran de 1979) del año 1996; en las tres historias, la protagonista es de condición humilde, su inocencia y candidez logra conquistar el corazón del protagonista millonario. Con estas telenovelas Thalía logró figurar en las revistas norteamericanas “Time”, “Newsweek” y “People”, ser recibida en países como Filipinas, Costa de Marfil, Indonesia y otros 70 países.

Con todo y el dominio por parte de Televisa del género de la telenovela, la fórmula del amor atormentado que pasa por toda una serie de infortunios hasta alcanzar, en el capítulo final, la felicidad y cumplir con la frase de los clásicos: Y vivieron felices para siempre; el consorcio de los

Azcárraga, enfrenta, a partir de 1996 una competencia directa en la producción directa de las telenovelas, un competidor mexicano dando inicio a un nuevo subgénero en la telenovela: la realista, una historia que trata de estar más apegada al mundo económico, político, social y cultural, en donde se presenta: nuestro México telenoveler.

1.5.5 La Quinta Década: La competencia por el rating 1996-2005.

La producción de telenovelas estuvo exclusivamente a cargo de Televisa hasta 1993 cuando surge su competencia directa en la producción de programas unitarios, noticiarios y telenovelas: Televisión Azteca.

En los inicios de Tv Azteca sólo se programaron telenovelas adquiridas en el extranjero como “Café con Aroma de Mujer” de 1994 y “El Peñón del Amaranto” de 1995, ambas producciones de Colombia. Tv Azteca inició sus propias producciones de telenovelas a través de la creación de “Azteca Digital” (ahora Azteca Novelas), en 1996 se contaban con cuatro foros y salas de edición para grabar tres telenovelas en forma simultánea. La primera telenovela producida en su totalidad en instalaciones de Tv Azteca fue “Nada Personal” de la casa productora Argos de Epigmenio Ibarra. Esta producción inició transmisiones al aire en mayo de 1996; el argumento se centró en temas políticos y apegados a situaciones reales. “Fue en su momento el parte aguas más importante que ha habido en los últimos años en la historia de las telenovelas. Se tocaron temas que eran tabúes, cosas muy realistas, se le dio al público otra forma de hacer televisión” palabras del presidente del grupos Salinas, Ricardo Salinas Pliego.³⁶

La llamada “guerra de televisoras” en donde los productores comenzaron a elegir historias donde se presentaran problemáticas sociales como la corrupción del gobierno (Nada Personal), la homosexualidad (Mirada de Mujer, La Vida en el Espejo, Gente Bien y el Privilegio de Amar), la

³⁶ GALÁN Alcántara, Lucía y Vázquez Mantecón, Verónica. 10 años de TV Azteca: un sueño que hace historia. México, Edit. Fomento Cultural. 2003. Pág. 70.

revelación femenina (Mirada de Mujer, La vida en el Espejo y Tres mujeres), la problemática del medio ambiente y desastres naturales (Gente Bien y Huracán) e incluso los sueños por una vida mejor en el mexicanos (El Premio Mayor).³⁷

Con la llegada de “Nada Personal” se comienza a hablar de la telenovela no convencional, fuera de la historia rosa de amor; sin embargo contó una trama amorosa junto a la historia de un país del siglo y milenio pasados; la trama hablaba sobre diversidad política, los cárteles del narcotráfico, los niños de la calle, el ejército y la relación con Estados Unidos

Cuando en 1997 Tv Azteca produce “Mirada de Mujer” a cargo de Argos y Epigmenio Ibarra, se inicia una competencia abierta con Televisa por el rating, quien produjo primero con la telenovela “El Alma no Tiene Color” al terminar esta producción inició con “María Isabel” telenovela que “compartió” el rating con “Mirada de Mujer” ya que por primera vez en la historia de Televisa tuvo niveles de audiencia en su horario estelar menores a 20 puntos y por debajo de Tv Azteca. En respuesta Televisa produjo “La Usurpadora” historia adaptada de la telenovela “El Hogar que Yo Robé”; el melodrama logró captar la atención de la audiencia y superar en rating a “Mirada de Mujer”.

Con “Mirada de Mujer”, por primera vez en la historia de las telenovelas, un final se transmite en fin de semana; ante la popularidad de esta historia, la revista “Tv y Novelas” (editorial propiedad del grupo Televisa) incluyó en su premiación anual esta historia y premio a la actriz Angélica Aragón como mejor actriz protagónica; y en 1998, en los premios “Heraldo” compartió el reconocimiento como mejor telenovela con una producción de Televisa “El privilegio de Amar”.

Durante este período se comienzan a importar historias de otros países; ambas televisoras comienzan a experimentar con diferentes subgéneros y versiones originales para darle un realismo a las historias aunque en ocasiones no obtuvieran los resultados deseados como en las

³⁷ TERÁN, Luis. Op. Cit. Pág. 70.

telenovelas “No Tengo Madre” de 1997 producción de Televisa y “Tentaciones” de 1998 producción de Tv Azteca en donde romper con el molde tradicional de la historia de amor no funciona y terminaron antes de lo programado.

1.5.6 La Sexta Década: El período del refrito 2006-2012.

Tanto Televisa como Tv Azteca iniciaron una competencia por la audiencia, por el rating y los patrocinadores con historias originales cuyo éxito, en algunas ocasiones, no fue el esperado; para hacer frente a esta “guerra”, ambas televisoras recurrieron a producir argumentos anteriormente probados, éxitos a nivel nacional o internacional.

De acuerdo con Álvaro Cueva³⁸, lo negativo de adaptar historias del pasado o importar historias de países sudamericanos es:

Adaptar historias muy viejas en las cuales se invierte mucho tiempo y dinero corrigiéndolas en lugar de invertir escribiendo algo nuevo.

Tienen de malo que son historias que corresponden a la realidad social de otro momento histórico y que replantearlas en la actualidad equivale a negarles a los espectadores del siglo XXI la posibilidad de haber evolucionado respecto al público de los años 50, 60 o 70.

Se les niega a las nuevas generaciones la posibilidad de crear sus propias historias y que imposibilitan a las nuevas camadas de escritores a desarrollar el oficio de sorprender al público y de triunfar escribiendo historias originales.

Convierte a la telenovela mexicana en un continuo que no sale de las mismas historias y atrofia a las audiencias para no disfrutar cualquier cosa que se salga de es esquema.

³⁸ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Reboasán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 18-19.

Al avanzar la globalización y la tecnología, cada vez es más fácil para los fanáticos del género tener acceso a las versiones originales de los argumentos que se están volviendo a contar, creando grupos que no paran de hacer comparaciones incómodas.

El importar historias de otros países se le niega a México la opción de contar su historia, de la gente, de la tierra de amores y sus familias.

Sin embargo, como señala Cueva³⁹, también existe un parte positiva en adaptar las historias del pasado o importar melodramas de Sudamérica:

Es mucho más efectivo que los ejecutivos de una casa productora se echen un clavado a su archivo de historias a que pierdan dinero, tiempo y esfuerzo convocando escritores, evaluando argumentos y tomando decisiones.

Es más seguro invertir en la reposición de un éxito del pasado que arriesgar la inmensa fortuna que cuesta la realización de una telenovela en un argumento que quién sabe si le vaya a gustar al auditorio y a los anunciantes.

Reconoce un grupo de historias privilegiadas como los primeros clásicos de un género francamente nuevo en la historia de la humanidad.

Nos permite ver qué tanto hemos cambiado o no respecto a lo que éramos en otras décadas, estrecha lazos entre generaciones y nos reconcilia con el pasado.

Nos hace participar, a comparar versiones, elencos y producciones, a demostrar nuestros conocimientos telenoveleros, nos ubica en nuestro presente viajando hacia el pasado, es un acto de reconocimiento.

En el caso de las importaciones ratifica la posición de la industria de las telenovelas mexicanas como el gran imperio telenoveleros del mundo.

³⁹ Ibidem. Pág. 36.

Transformar las temáticas extranjeras en temáticas nacionales y adaptarlas a la situación del país, a la mentalidad de la audiencia, a las costumbres y valores.

Durante este período se manejan términos como “remake”, “refrito” y adaptación en la telenovela; no existe un concepto hecho por quienes se encargan de hacer telenovela o quien la estudia; son términos cuyo significado se da por entendido por manejarse desde el surgimiento de la telenovela; sin embargo, es importante definirlos para entender el contexto en que se vuelve a narrar y producir una historia.

De acuerdo con la página serescritor.com (tener un panorama más claro sobre el producir telenovelas ya realizadas con anterioridad, es necesario dar un concepto de remake o refrito para comprender el universo de esta nueva característica de la telenovela en México).

La palabra remake⁴⁰ no está registrada en el Diccionario de la Lengua Española (DRAE). Es un término inglés que está ampliamente extendido entre los hispanohablantes, sobre todo en el mundo del cine y la televisión, para designar a aquellas creaciones audiovisuales que reproducen fidedignamente la trama, los personajes y la ambientación de una obra anterior. Su equivalente en castellano sería adaptación o nueva versión, incluso reedición, en el caso de una obra literaria. También serviría refrito, que el DRAE define como “cosa rehecha o recompuesta, especialmente refundición de una obra dramática o de otro escrito”.

Otros diccionarios de la lengua española la incluyen en su glosario con significados más o menos parecidos:

El diccionario panhispánico de dudas: Anglicismo evitable que puede sustituirse por los equivalentes españoles “nueva versión” o “adaptación”, según los casos.

⁴⁰ De Ordoñana, Manu. “El Mataburros. Remake”, Vivencias de un escritor diletante”, < <http://serescritor.com/el-mataburros-renake/>>, (02 de Agosto de 2012).

El Seco: Palabra inglesa con que se designa la nueva versión de una obra de éxito, especialmente cinematográfica. Se usa como nombre masculino, un remake, y se suele pronunciar “rimeik”. La denominación alterna a menudo con nueva versión, forma quizá preferida y también preferible.

La palabra “Remake” es un término inglés, para el estudio de la telenovela se utiliza el término de “refrito”, el cual defino como un “rehacer”, un volver a hacer una telenovela con nuevos elementos (actores, directores, escenografías, inclusive el título) para adecuarla al momento social, cultural e histórico en donde se presenta. Este término se asocia más cuando se decide volver a producir una historia realizada en el pasado.

Se utiliza la palabra adaptación en la telenovela, cuando una historia original se decide realizar en un país diferente al de origen para adecuarla a las circunstancias de dicha región, esto incluye modismos, situaciones, personajes etc., sin dejar de lado y olvidar la historia original.

En el año 2010, cuando se produce la telenovela “Teresa” la barra de melodramas en su totalidad fue de historia ya realizadas con anterioridad de acuerdo a los siguientes datos:

Horario de 16:15 P.M. a 17:15 P.M. El horario habitualmente asignado a producciones infantiles termina en este período con la telenovela “Niña de mi corazón” (refrito de la telenovela “Mi pequeña traviesa”) para dar paso a historias contemporáneas como “Para volver a amar” (refrito de la telenovela colombiana “El último matrimonio feliz”).

Horario de las 17:15 P.M. a 18:15 P.M. Se deja de transmitir telenovelas en este horario y dar paso a historias de un capítulo de duración cuyo inicio, desarrollo y desenlace se da en una hora, narraciones con temas más actuales como embarazos adolescentes, divorcios, bullying escolar y cibernético, acoso sexual y laboral, etc. El serial que inicia este horario es “La rosa de Guadalupe”.

Horario de las 18:15 P.M. a 19:15 P.M. Se continúa con historias de amor como “Zacatillo, un lugar en tú corazón”, única versión original en el año 2010; al terminar dicha historia, inicia la

telenovela “Teresa” objeto de nuestra investigación y refrito del melodrama del mismo nombre 1958, “El cuarto mandamiento” de 1967 y “Teresa” de 1989.

Horario de las 19:15 P.M. a 20:15 P.m. Las telenovelas campiranas y del trópico dominan este horario sin dejar de lado la historia de amor. A pesar de haber sido un horario juvenil por mucho tiempo, se deja de lado al público de este segmento para enfocarlo a mujeres y jóvenes. Las dos telenovelas de este período son “Mar de amor” (refrito de la telenovela venezolana “María del mar”) y “Cuando me enamoro” (refrito de la telenovela “La mentira” de 1952 cuyas versiones son las siguientes: El juramento de Telemundo 2009, La mentira México 1998, El amor nunca muere México 1982, La mentira México 1965).

El horario de las 20:15 P.M. a 21:15 P.M. Se designa para las historias de corte cómico sin dejar de lado el melodrama mezclado con elementos de fantasía. En su mayoría son argumentos originales de países latinoamericanos como Colombia de donde provienen las dos telenovelas del año 2010 en este horario: Hasta que el dinero nos separe (refrito de “Hasta que la plata nos separe”) y Llena de amor (refrito de “Mi gorda bella”).

El horario de las 21:15 P.M. a 22:15 P.M. Llamado el horario estelar porque es cuando la familia se encuentra reunida y los niveles de audiencia aumentan, por ello, las televisoras programan telenovelas con elencos formados por actrices y actores reconocidos y queridos por el público; las historias son de diverso índole como las de época como “Corazón salvaje” (refrito de la telenovela con el mismo nombre del año 1996 y cuyas versiones son las siguientes: Corazón salvaje (México 1993), Corazón Salvaje (México 1977).

“Soy tu Dueña” de ambiente campirano (refrito de la telenovela venezolana de 1972 “La dueña” y cuyas versiones mexicanas han sido: La dueña (México 1995), Domenica Montero (México 1978).

“El triunfo del amor” telenovela clásica donde el enfrentamiento entre el bien y el mal se enmarca por una historia de amor y sufrimiento (esta producción es refrito de la telenovela venezolana Cristal de 1985; en México se produjo en 1998 con el nombre de “El privilegio de amar”

Como podemos observar, la empresa Televisa se dedica a producir los llamados “refritos” con historias ya probadas, consumidas en un pasado por un público que en la actualidad lo hará, y un público nuevo al que se le presenta la historia con un elenco llamativo y popular, y cuyo principal atractivo es superar la versión pasada, o como hace mención Álvaro Cueva sobre la adaptación de historias del pasado: “tiene de bueno que nos hace participar, nos invita a comprar versiones, elencos y producciones, a demostrar nuestros conocimientos telenoveleros, nos ubica en nuestro presente viajando a nuestro pasado. Es un acto de reconocimiento”.⁴¹

1.6 Pero, ¿Qué es una Telenovela?

“Me acuso padre de haber matado a mi propia hermana”

Tía Evangelina. Cadenas de Amargura, 1991.

1.6.1 Características de la Telenovela en México

Las características de la telenovela en México, de acuerdo con Álvaro Cueva son las siguientes⁴²:

La telenovela se transmite en capítulos desde los veinte hasta los doscientos aproximadamente, regularmente es de 160 capítulos dependiendo de la historia o el éxito de la misma.

La duración de la telenovela promedio en México es de 6 meses a un año (entre 100 y 150 capítulos aproximadamente) con una duración de cada capítulo de 30 minutos a una hora.

⁴¹ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Reboasán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 36.

⁴² CUEVA, Álvaro. Lágrimas de cocodrilo, historia mínima de las telenovelas en México. México, Edit. Ediciones Tres Lunas. 1998. Pág. 19.

La gran mayoría de las telenovelas en México tienen una duración promedio de 6 meses y no es mayor a 1 año, (algunas excepciones han sido las telenovelas “El amor tiene cara de mujer” del año 1971 con 795 capítulos y “Mundo de Jugete” del año 1974, con 612 capítulos, ambas mexicanas producidas por el chileno Valentín Pimstein.⁴³

La trama en la telenovela tiene capítulos seriados, es decir, hay una continuidad de la historia cuya culminación de un capítulo, es el inicio de otro.

La transmisión de las telenovelas en México se realiza de lunes a viernes en horarios que van de las 4 (horario vespertino) las 7 de la noche (horario juvenil) de la tarde a las 9 de la noche (horario estelar).

Una de las características de la telenovela es manejar el suspenso llevándola al climax al final del capítulo para “atrapar” la atención y esperar el capítulo siguiente para ver el desenlace, que en la mayoría de los casos, dramático.

Las temáticas de las telenovelas son renovables, ya que pueden contar la misma historia varias veces, pero con diferentes repartos, más divertidas, con recursos actualizados y más renovadas. Pero también son efímeras “A pesar de que para ver una hay que invertir el tiempo equivalente a varios días de vida, se consumen pronto, caducan y se olvidan rápidamente”.⁴⁴

En nuestro país, las telenovelas tienen una relación con la cultura de los cuentos de misterio y leyendas, por ejemplo, encontramos enredos de familia, hijos que ignoran su pasado y su nacimiento, crímenes, engaños.

⁴³ Las mejores telenovelas se TV y Novelas. Las inolvidables”, en TV y Novelas. Edición Especial, AñoXXXI, Vol. I. (México DF., 8 de diciembre de 2009), (Pág. 6,8,).

⁴⁴ CUEVA, Álvaro. Lágrimas de cocodrilo, historia mínima de las telenovelas en México. México, Edit. Ediciones Tres Lunas. 1998. Pág. 19.

Para Ligia Carvajal y Xinia Molina en el género de la telenovela, destacan las siguientes características⁴⁵:

La historia se centra en los protagonistas y antagonistas, en la lucha entre el bien y mal, entre el deber ser y lo moralmente castigado; el amor se enmarca en una serie de intrigas, conflictos, problemáticas, encuentros y desencuentros que al final se resuelven para dar paso al amor de los protagonistas.

Algunas telenovelas se relacionan con el hecho de contar con sus propias formas de significación; otras requieren del seguimiento y la fidelidad del espectador. Por lo que algunas telenovelas van cambiando conforme a la respuesta del público.

La telenovela tiende a manejar el secreto como estrategia para producir un efecto deseado.

En la telenovela se entrelaza un mundo de situaciones secretas, donde los personajes ocupan situaciones y posiciones invertidas, que deben ser ajustadas, una especie de justicia poética, (la muchacha pobre y humilde que conoce su verdadero original cuando sus padres, de situación económica alta, la reconocen).

No es suficiente con que las identidades y los secretos se conozcan en la telenovela, también tiene que serlo públicamente, en un acto de reparación justiciera, y como en los cuentos infantiles, se da un final feliz.

La ética se hace presente en la telenovela, en la cual se debe redimir a los protagonistas y castigar a la antagonista.

⁴⁵ Carvajal, Ligia y Molina Xinia. "Trayectoria de la telenovela latinoamericana: el caso de la telenovela brasileña", Revista Latinoamericana de Comunicación Social, <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999dse/42xinia.htm>> (21 de septiembre de 1999)

Los finales felices son obligatorios en la telenovela como parte de rituales afines altamente reiterados y reconocidos por los seguidores del melodrama.

Existe una apelación a las emociones del televidente y el reflejo de lo cotidiano, al recurrir a las pasiones, el romance y la sexualidad para reafirmar el carácter narrativo de la telenovela.

Dentro de la telenovela se puede desarrollar por dos vertientes: en una forma abierta donde se conoce el inicio y el desenlace (por ejemplo la adaptación de historias de otros países, y del refrito, volver a producir telenovelas del pasado) hay una libertad narrativa de situaciones y personajes. Y también de forma cerrada, donde los personajes, situaciones y desenlaces están definidos desde su inicio sin posibilidades de cambio.

Para que exista una identificación y comprensión de la telenovela, los personajes tienen pocos cambios, las situaciones son repetitivas y las figuras son estáticas.

La telenovela es un relato de ficción y entretenimiento, cuyo desarrollo puede tomar algunos elementos de la realidad (como las relaciones familiares, sentimentales, laborales, etc.) haciendo una mezcla entre la realidad y la imaginación.

“El éxito de las telenovelas tienen que ver con la construcción discursiva, con los gustos, frustraciones y las aspiraciones sociales, -en tanto clases universales- que rebasan la pertinencia de las fronteras sin renunciar del todo a las identidades culturales que las sustentan” (:17).

1.6.2 Definición de Telenovela mexicana.

Para poder tener un concepto de telenovela, es necesario citar a varios autores, quienes se han dedicado a estudiarla como un fenómeno social, un producto televisivo o simplemente a hacer una crítica de este género.

En primer lugar Nora Mazziotti apunta que la telenovela “es el producto de fabricación más constante, el que tiene técnicos con mayor oficio y profesionalidad, el que genera mayores réditos y casi el único que circula internacionalmente”.⁴⁶

Álvaro Cueva define a la telenovela como “un producto de consumo, un género de entretenimiento audiovisual, un vehículo de creación destinado al entretenimiento colectivo, que ha logrado sobrevivir, consumándose como una tradición, una costumbre, un estilo de vida”.⁴⁷

Para Rubén Jara, el melodrama televisivo es “una historia que refleja aspectos de la sociedad y señala los valores que son aceptados por la comunidad. Pero a nivel más profundo nos retrata las pasiones del ser humano que son difíciles de reconocer o que no son aceptadas como propias. Todas las emociones negativas como la maldad, la envidia, la traición, la mentira, la desobediencia, el desamor y la ambición se presentan de forma clara y explícita, con lo que se logra que el espectador puede “vivirlas” de forma indirecta y sin riesgo para sus vidas”.⁴⁸

Heriberto López Romo nos habla de la telenovela como “una narración atractiva, tiene un conflicto que expresa una clara oposición entre el bien y el mal, supone reconocimiento, comprensión y aceptación, por parte de la audiencia de esta lucha natural, creíble y universal. En la medida en que esta oposición refuerce un marco moral y significativo para el momento cultural, se activarán todos los procesos psicosociales que llevan a la audiencia a involucrarse con la historia.”⁴⁹

⁴⁶ MAZZIOTTI, Nora. Telenovela: industria y prácticas sociales. Bogotá, Edit. Grupo Editorial Norma. 2006. Pág. 17.

⁴⁷ CUEVA, Álvaro. Lágrimas de cocodrilo, historia mínima de las telenovelas en México. México, Edit. Ediciones Tres Lunas. 1998. México, Edit. Ediciones Tres Lunas. 1998. Pág. 17.

⁴⁸ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Rebosán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 148

⁴⁹ Ibidem. 170

Para Guillermo Orozco concibe a la telenovela como “la construcción de imaginarios individuales y colectivos, es la validación de creencias y expectativas y la reconfiguración reiterada de esas identidades volátiles, que no obstante la volatilidad, dejan sedimentos que perduran por décadas y afloran en los sentires y modos de relacionarse unos con otros en los países latinoamericanos”.⁵⁰

De acuerdo con los conceptos anteriores podemos definir a la telenovela de la siguiente manera:

La telenovela es una producción cultural, una narración melodramática compuesta de elementos imaginarios, ficticios y reales basados en el imaginario social cuyo eje conductor es la lucha entre el bien y el mal para conformar un relato aleccionador de conceptos, valores, sentimientos aceptados por la sociedad y cuyo consumo responde a una catarsis y proyección.

1.7 Tipos de Telenovela Mexicana.

“Mariselaaaaaa... Marisela ¡Vete al infierno!”

Mercedes Silva. Amor en Silencio, 1988.

Hasta nuestros días, el género televisivo de la telenovela, dejó de lado la historia rosa, en donde todo era la lucha del amor; hoy en día vemos nuevos formatos, temáticas novedosas relacionadas con hechos reales: la protagonista busca a su hijo perdido no sólo con su sentido común, ahora ya puede comprobar mediante un examen de ADN si aquel niño es suyo.

La telenovela ha manejado diversos temas por tal motivo, no se puede determinar una tipología de este género porque no existe como tal. López Plumajero al respecto nos menciona: “Es una práctica relativamente común en las telenovelas la integración de sub-historias que presentan

⁵⁰ Ibidem. 187.

marcadas características de otros géneros de probada popularidad en la cultura de masas: ciencia ficción, novela de detectives, novela de misterio, novela gótica, etc. Este tipo de intertextualidad puede darse de tres maneras”.⁵¹

1) Subtrama semi-capsular:

El paradigma de la telenovela se abre en función de admitir una sub trama que funcione relativamente aislada del entretendido de las relaciones interpersonales.

2) Intertextualidad genérica como aventura comunitaria:

La intertextualidad genérica se da más frecuentemente como resultado de las aventuras de los personajes de la comunidad, lo cual no hace necesario aislarla en una sub trama semi encapsulada que luce como cuerpo extraño en relación a los demás.

3) Intertextualidad biográfica:

La biografía de un personaje puede convertirse en vehículo de inserción intertextual.

Por lo anterior, y con base en la investigación realizada para este proyecto, podemos hacer una clasificación de la telenovela mexicana con base en la historia de amor, los personajes, la temática a tratar y los escenarios en donde se desarrolla el melodrama; en su conjunto, todos estos elementos proporcionan bases para realizar una tipología de la telenovela en nuestro país.

La siguiente clasificación de telenovelas se realiza de acuerdo a múltiples factores, sin embargo es necesario tener en consideración lo siguiente:

- a) El melodrama es la base de todas las telenovelas aquí clasificadas, ya sea apegada a la realidad, es su más pura expresión o de manera fantasiosa.

⁵¹ LÓPEZ-Plumajero. Op. Cit. 115.

- b) Esta clasificación no es estricta ni estática, por lo que se pueden dar distintas combinaciones entre los distintos tipos.
- c) Mi clasificación es una contribución al estudio de la telenovela, es una aportación que puede o no ser válida y de ayuda de acuerdo al criterio del lector o del investigador.
- d) Cada tipo de telenovela tiene ejemplos de producciones hechas en México así como las distintas versiones realizadas; esto responde a que la telenovela “Teresa” se ha producido en cuatro ocasiones y el llamado “remake” es ahora un elemento fundamental dentro del mundo telenoveler.
- e) Se han analizado las telenovelas de Televisa por dos motivos, el primero porque la telenovela “Teresa” se produjo dentro de la concepción que esta televisora tiene sobre el melodrama televisivo; y la segunda, porque Televisa es la pionera en producción y distribución de este producto en gran parte del mundo.

Telenovela maternal:

La historia gira alrededor de la figura más respetada a nivel simbólico que existe en nuestro país: la mamá. Se presenta una mujer abnegada, entregada a sus hijos, a su cuidado, su protección y su educación con base en principios morales y valores aceptados por la sociedad.

El melodrama gira alrededor del sufrimiento, el “calvario”, las vicisitudes y sacrificios que una madre hace por sus hijos; la figura femenina puede o no entrar el ámbito amoroso con un hombre (por lo general la imagen maternal es casi divina).

Simplemente María (México 1989), versión original Simplemente María (Perú 1969).

Madres egoístas México 1991), versión original Madres egoístas (México 1963).

Bendita mentira (México 1996), Soledad (México 1980), versión original Corazón de madre (Venezuela 1969).

María Isabel (México 1997), versión original María Isabel (México 1966).

Corona de lágrimas (México 2012), versión original Corona de lágrimas (1965).

Telenovela Rosa:

La protagonista es dulce, inocente, ingenua y en ocasiones de condición humilde, cuya principal virtud radica en la bondad hacia el mundo; su lucha es por alcanzar la felicidad eterna, para ello, deberá soportar el sufrimiento en manos de la maldad encargada en una villana; al final ella logra concretar su amor.

Victoria (México 1986), Muchacha italiana viene a casarse (México 1971), versión original Muchacha Italiana viene a casarse (Argentina 1969).

Prisionera de amor (México 1994), Amalia Batista (México 1983), versión original Ileana (Venezuela 1977).

Pobre niña rica (México 1995), versión original Pobre Elena (México 1975)

María la del barrio (México 1995), Los Ricos también lloran (México 1979) versión original Raquel (Venezuela 1973).

Esmeralda (México 1997), Topacio (México 1987), versión original Esmeralda (Venezuela 1970).

Sin ti (México 1997), Verónica (México 1980), versión original Raquel (Venezuela 1973).

La usurpadora (México 1998), El hogar que yo robé (México 1981) versión original La usurpadora (Venezuela 1972).

Camila (México 1998), Valentina (México 1993), Los años pasan (México 1983), Viviana (México 1978), versión original El engaño (Venezuela 1968).

Rosalinda (México 1999), Primavera (México 1987), versión original María Tereza (Venezuela 1972).

Por un beso (México 2000), Sueño de amor (México 1993), La fiera (México 1983) versión original La gata (México 1970).

Inocente de ti (México 2004), María Mercedes (México 1993), Rina (México 1977) versión original La Italianita (Venezuela 1973).

El amor no tiene precio (México 2005), Pobre señorita Limantour (México 1987) versión original Regina Carbonell (Venezuela 1972).

La esposa virgen (México 2005), versión original Tormenta de pasiones (México 1965).

Cuidado con el Ángel (México 2008), versión original Un muchacha llamada Milagros (Venezuela 1974).

Telenovela Clásica:

Es la historia pensada en las amas de casa, en donde se presentan conflictos familiares; el melodrama gira alrededor de la madre de familia, quien con su amor y sacrificio incondicional, logra mantener unidos a todos sus seres queridos.

Vivo por ella (México 1998), versión original La señorita Elena (Venezuela 1967).

El derecho de nacer (México 2001), El derecho de nacer (México 1981), El derecho de nacer (México 1966) versión original El derecho de nacer (México 1958).

El triunfo del amor (México 2010), El privilegio de amar (México 1998), Versión Original: Cristal (Venezuela 1985).

Un refugio para el amor (México 2012), Morelia (México 1995), María de nadie (Argentina 1985), versión original La zulianita (Venezuela 1977).

Telenovela Infantil:

Niñas y niños son los protagonistas de estos melodramas, los cuales, tratan de “aventuras” y peripecias de los infantes, sin dejar de lado los mensajes de buena conducta, valores familiares, respeto y en ocasiones, situaciones increíbles, sueños y fantasías que sólo tienen cabida en la imaginación infantil.

Luz clarita (México 1996), Chispita (México 1992), versión original Andrea Celeste (Argentina 1979).

El niño que vino del mar (México 1999), Sin mi amor (México 1984), versión original La hija de nadie (Venezuela 1982).

Carita de ángel (México 2000), Mundo de Juguetes (México 1974) versión original Papá corazón (Argentina 1973).

María Belén (México 2001), versión original La recogida (México 1971).

Vivan los niños (México 2002), Carrusel de las américas (México 1992), Carrusel (México 1989), versión original Jacinta Pichimauida (Argentina 1965).

De pocas pulgas (México 2003) versión original El abuelo y yo (México 1992).

Telenovela Juvenil:

El melodrama está dirigido a la juventud; suelen contar historias de cómo los jóvenes perciben el mundo, cuáles son sus anhelos de vida (pueden ser sueños, fantasías como ser alguien famoso como cantantes, actrices, etc.) e incluso tratar problemas como la drogadicción, trastornos alimenticios, embarazos adolescentes etc.

Locura de amor (México 2000), versión original Dulce desafío (México 1988).

Primer amor, a mil por hora (México 2001), versión original Quinceañera (México 1987).

Clase 406 (México 2002), versión original Francisco el matemático (Argentina 1999).

Muchachitas como tú (México 2007) versión original Muchachitas (México 1991).

Lola, érase una vez (México 2007), Floricienta (Argentina 2004).

Niña de mi corazón (México 2009), versión original Mi pequeña traviesa (México 1998).

Atrévete a soñar (México 2009), versión original Patito feo (Argentina 2007).

Verano de amor (México 2009), versión original Verano del 98 (Argentina 1998).

Rebelde (Brasil 2011), Rebelde (México 2004), versión original Rebelde Way (Argentina 2002).

Esperanza del Corazón (México 2011), versión original Agujetas de color de rosa (México 1994).

Telenovela de Época:

Son historias que se ubican en otro tiempo, en otra época diferente a la presente; su característica principal es que no narra hechos históricos, nos va a contar un conflicto amoroso entre la heroína, el héroe, la villana y el villano enmarcados con vestuarios típicos de ese momento, majestuosos escenarios e incluso un lenguaje rebuscado y representativo de la época.

Yesenia (México 1987), versión original Yesenia (México 1970).

Amor gitano (México 1999) versión original Amor gitano (Argentina 1983).

Amor real (México 2003), versión original Bodas de odio (México 1983).

Corazón Salvaje (México 2010), Yo compro esa mujer (México 1990), Yo compro esa mujer (Puerto Rico 1960), Corazón salvaje (México 1993), Corazón Salvaje (México 1977), versión original Corazón Salvaje (México 1966).

Telenovela Histórica:

Telenovela en donde se presenta una narración ficticia, en ocasiones amorosa, entrelazada con acontecimientos históricos ocurridos en un período real de tiempo; los papeles centrales, en la mayoría de los casos, son personajes de la historia de México.

Sor Juana Inés de la Cruz (México 1962).

Maximiliano y Carlota (México 1965).

Los caudillos (México 1968).

La Constitución (México 1970).

El carruaje (México 1972).

La tierra (México 1974).

Senda de Gloria (1987).

El vuelo del águila (México 1994).

La antorcha encendida (1996).

Zapata, amor en rebeldía (México 2004).

Telenovela Contemporánea:

Es aquella telenovela que transcurre en nuestros días, se presentan conflictos actuales como pueden ser políticos, sociales, educativos etc. sin dejar de lado la parte amorosa. Estas historias

también han sido llamadas realistas, un género conocido y difundido por TV Azteca en donde las historias se quisieron relatar más apegadas a la realidad humana.

Mirada de mujer (México Tv Azteca 1997) versión original Señora Isabel (Colombia 2003).

Otras versiones de esta telenovela Victoria (Telemundo 2007) Nunca digas adeus (Portugal 2001), La vida en el espejo (México Tv Azteca 1997).

Telenovela Campirana:

La historia se desarrolla, en su gran mayoría, en escenarios de campo, en algún rancho, en una hacienda, en tierras de cultivo, en pequeños pueblos; su atractivo consiste en presentar tradiciones de las regiones, vestuarios típicos, expresiones lingüísticas propias del lugar.

Abrázame muy fuerte (México 2000) versión original Pecado mortal (México 1960).

Destilando amor (México 2007), Cuando seas mía (2001), versión Original Café con aroma de mujer (Colombia 1994).

Bajo las riendas del amor (México 2007), versión original Cuando llega el amor (México 1989).

Fuego en la sangre (México 2008), Pasión de gavilanes (Colombia 2003) versión original Las aguas mansas (Colombia 1994).

Soy tu dueña (México 2010), La dueña (México 1995), Domenica Montero (México 1978), versión original La dueña (Venezuela 1972).

Cuando me enamoro (México 2010), El juramento (Telemundo 2009), La mentira (México 1998), El amor nunca muere (México 1982) La mentira (México 1965) versión original La mentira (México 1952).

La que no podía amar (México 2011), Te sigo amando (1997), versión original Monte calvario (México 1986).

Telenovela Ciudadina:

La ciudad es el principal escenario en donde se desarrolla los hechos más trascendentales de la trama, pueden ser oficinas, las calles, los barrios, el transporte público etc.

Yo no creo en los hombres (México 1991), versión original Yo no creo en los hombres (México 1969).

Alguna vez tendremos alas (México 1997), Una voz en el teléfono (Argentina 1990), versión original 0597 Da ocupado (Argentina 1960).

Salomé (México 2001), Colorina (México 1980) versión original La colorina (Chile 1977).

Velo de novia (México 2003), versión original Veu de noiva (Brasil 1969).

Piel de otoño (México 2005), versión original Cicatrices del alma (México 1986).

Mundo de fieras (México 2006), versión original Mundo de fieras (Venezuela 1991).

Palabra de mujer (México 2007), Princesa (México 1984), El amor tiene cara de mujer (México 1974) versión original, El amor tiene cara de mujer (Argentina 1964).

Alma de hierro (México 2009), versión original Pura sangre (Colombia 2007).

Para volver a amar (México 2010), versión original El último matrimonio feliz (Colombia 2008).

Ni contigo, ni sin ti (México 2011), ¿Te conté? (Chile 1990), versión original ¿Te conteí? (Brasil 1978).

Rafaela (México 2011), Alejandra (Venezuela 1997), versión original Rafaela (1977).

Amores verdaderos (México 2012), Amor en custodia (Colombia 2009), Amor en custodia (México Tv Azteca 2006), versión original Amor en custodia (Argentina 2005).

Telenovela Tropical:

Nombrada así porque los escenarios como la playa, el mar, las palmeras y el clima tropical y soleado son característicos de esta telenovela, incluso el lenguaje cambia, el vestuario es más ligero y uno de los componentes distintivos son los paisajes.

Alma Rebelde (México 1999), versión original La indomable (México 1987).

Sortilegio (México 2009), Acapulco, cuerpo y alma (México 1995), versión original Tú o nadie (México 1985).

Mar de amor (México 2010), versión original María del Mar (Venezuela 1978).

Abismo de pasiones (México 2012), versión original Cañaveral de pasiones (México 1996).

Telenovela Policiaca:

Esta telenovela basa su historia en un conflicto que no está resuelto y cuyo desenlace depende de la habilidad de la protagonista o los protagonistas por encontrar la verdad, no sin antes enfrentarse a muchos obstáculos como asesinatos, intrigas, injusticias y toda clase de problemas que enreda aún más la trama.

La sonrisa del diablo (México 1992) versión original La sonrisa del diablo (México 1970).

La madrastra (México 2005), Para toda la vida (México 1996), Vivir un poco (1985), versión original La madrastra (Chile 1981).

La verdad oculta (México 2006), versión original El camino secreto (México 1986).

Telenovela Política:

Este tipo de historias es de reciente nacimiento y se llevó a cabo por parte de Tv Azteca, en donde el conflicto amoroso quedaba en un segundo término, la trama giraba en torno a asuntos de gobierno como elecciones, corporaciones policiacas, corrupción, asesinatos políticos.

Nada personal (México Tv Azteca 1996).

Demasiado corazón (México Tv Azteca 1998).

Telenovela de Terror:

Es una mezcla de hechos reales con sucesos sobrenaturales, se conjuga una historia rodeada de fuerzas ocultas, diabólicas e incluso desconocidas por el sentido común del ser humano.

El maleficio (México 1983).

El extraño retorno de Diana Salazar (México 1988).

La chacala (México Tv Azteca 1997).

Telenovela Musical:

Sus protagonistas son cantantes representativos de la época en donde se presenta la telenovela, por ello, el incluir temas musicales, video clips e inclusive conciertos son característicos de esta telenovela.

Alcanzar una estrella I (México 1990).

Alcanzar una estrella II (México 1991).

Baila conmigo (México 1992).

Confidente de Secundaria (México 1996).

Canción de amor (México 1996).

DKDA sueños de juventud (México 2000).

Telenovela Fársica:

A pesar de ser un relato ficticio, esta telenovela exagera las situaciones y a los personajes (en su lenguaje, en su vestuario, en su apariencia etc.) creando situaciones absurdas sin llegar a ser cómicas; es llevar al extremo algo común como un gesto de admiración o sorpresa, vestir a madre e hija de igual manera, volver a un pobre rico a través del azar por derecho de sangre al encontrar a su familia perdida etc.

Rosa Salvaje (México 1987), La indomable (Venezuela 1974), versión original La gata (México 1970).

Marimar (México 1994), La venganza (México 1977) versión original La indomable (Venezuela 1974).

Sueños y caramelos (México 2005), La pícara soñadora (México 1991), versión original La pícara soñadora (Argentina 1968).

Telenovela Cómica:

Su estructura se basa en situaciones de risa, en donde los personajes, a través de su vestuario, su lenguaje y forma de actuar, llevan al espectador a reír, al mismo tiempo que se maneja el melodrama y la historia de amor.

La fea más bella (México 2005), versión original Yo soy Bety la fea (Colombia 1999).

Yo amo a Juan Querendón (México 2007) versión original Pedro el escamoso (Colombia 2001).

Los éxitos Pérez (México 2009), versión original Los éxitos Dells (Argentina 2008).

Hasta que el dinero nos separe (México 2009), versión original Hasta que la plata nos separe (Colombia 2006).

Llena de amor (México 2010), versión original Mi gorda bella (Venezuela 2002).

Una familia con suerte (México 2011), Los Sánchez (2005), versión original Los Roldán (Argentina 2004).

Amorcito Corazón (México 2011) versión original Trapos íntimos (Venezuela 2002).

Por ella soy Eva (México 2012), versión original En los tacones de ella (Colombia 2006).

Porque el amor manda (México 2012), versión original El Secretario (Colombia 2011).

Telenovela de villana:

De acuerdo a nuestro estudio, la historia gira alrededor de la villana de la historia, las situaciones y acontecimientos crean una atmósfera donde la mala narra cómo y qué es aquello que anhela y quiere para ella a costa de todo; los personajes sufren por causa de sus fechorías, al final ella decide enmendar su camino o recibir su castigo.

Rubí (México 2004), versión original Rubí (México 1968).

TERESA (México 2010), TERESA (México 1989), EL CUARTO MANDAMIENTO (México 1967), versión original TERESA (México 1959).

LAS REPRESENTACIONES SOCIALES.

“Dígame, ¿No es mejor gobernar en el infierno
que ser esclava en el cielo?”.

Catalina Creel. Cuna de lobos 1987.

En una sociedad con contextos históricos, sociales y culturales, las personas reciben y perciben su realidad con base en la experiencia vivida formada por un conjunto de ideas, conceptos, situaciones, sentimientos y valores conformando su cosmovisión de la verdad y la realidad social.

Este conjunto de ideas y percepciones forman un cuadro ideológico en el cual se va a representar la realidad como ejemplo tenemos comportamientos humanos, organizaciones políticas, identidades, géneros y situaciones sociales.

El proceso de representación es el punto de partido para este capítulo; el ser humano en su condición de ente social va a representar para significar aquello que le rodea, es una actuación dentro de determinados cuadros ideológicos donde contribuye a construir los significados que se establecen en los contextos sociales y culturales.

Cuando las personas se refieren a los objetos sociales (ideas, pensamientos, sentimientos, valores, personas etc.) los van a clasificar, explicar y a evaluar porque tienen una representación social de ese objeto.

El concepto de Representaciones Sociales (RS) tiene su origen en la Psicología Social en el trabajo desarrollado por Sergei Moscovici realizado entre 1976 y 1984. Moscovici estaba interesado en la difusión de las ideas psicoanalíticas en la sociedad francesa de 1950.

Moscovici fue un crítico de los enfoques individualistas y cognitivos presentes en la Psicología Social del siglo pasado; el planteamiento principal de su teoría era revivir e incluir la parte social en la Psicología centrándose en los procesos compartidos y colectivos.

La teoría de las Representaciones Sociales es una herramienta importante porque unifica e integra lo individual y lo colectivo, lo simbólico y lo social; el pensamiento y la acción; a través de un marco que explica los comportamientos de las personas no sólo en circunstancias individuales de interacción, sino que trasciende al marco cultural y a las estructuras sociales más amplias como la familia, la escuela, las estructuras de poder etc.

2.1 Antecedentes de las Representaciones Sociales.

Quiera el demonio, que sus restos se quemen
en los más profundos infiernos.

Bárbara Greco. Mañana es para siempre, 2008

2.1.1 Wilhelm Wundt: La Psicología como ciencia Social.

El antecedente de la Psicología como ciencia experimental la encontramos cuando Wilhelm Wundt fundó el instituto de Psicología de Leipzig Alemania en 1879, el objetivo era abordar los problemas psicológicos mediante métodos derivados de la fisiología iniciando su historia como ciencia experimental.

De acuerdo con Robert Farr, investigador de la teoría de las Representaciones Sociales, académicos de varios países se sintieron atraídos por los instrumentos y métodos utilizados por la tradición alemana; sin embargo, esta ciencia naciente dejó de lado los aspectos culturales y filosóficos de la Psicología.⁵²

⁵² FARR, Roberto. Las Representaciones Sociales en Sergei Moscovici (compilador). Psicología Social II. Barcelona, Edit. Paidós. 1986.

Wundt comenzó a construir modelos para explicar los fenómenos a los que no encontraba respuesta en su laboratorio y por ello, de acuerdo con Roberto Farr,⁵³ Wundt se propuso separar a la Psicología en Psicología fisiológica y experimental ubicándola en las ciencias naturales; y en Psicología Social o etnopsicología en las ciencias sociales.

Las pretensiones de Wundt pretendían utilizar una metodología apropiada para los procesos cognoscitivos superiores del hombre: la interpretación de los productos e la experiencia colectiva para ello, trazó la evolución de la mente en el hombre, acentuó la importancia del lenguaje en este proceso y en su relación con el pensamiento y sus producciones.

Wundt analizó la acción humana, desde un punto de vista antropológico, cuya base es un primitivo movimiento de impulso que implica expresiones afectivas espontáneas y que generan la respuesta de otros. Partiendo de la idea de Kurt Dazinger quien menciona que esta respuesta es innata, para Wundt este mecanismo de “comunicación de gestos” provee las bases indispensables de la vida social, sin la cual, los individuos humanos no podrían empezar a entenderse.⁵⁴

La comunicación de gestos origina productos culturales como el lenguaje (el cual proporciona un medio para la operación de la actividad cognoscitiva superior); los mitos (surgidos del lenguaje para dar forma a la capacidad humana para imaginar); y las costumbres (enmarcaban la referencia dentro de la cual operan las opciones individuales y la voluntad).

Estos productos van cambiando regular y lentamente, por ello Wundt, centra su atención en este proceso para consolidar una Psicología de los pueblos, base de la Psicología Social.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ DAZINGER, Kurt. Historia de la Psicología Social. Volumen I. México, Edit. UAM. 1988. Pág. 131.

2.1.2 George Herber Mead y el interaccionismo simbólico.

Con el surgimiento de la corriente filosófica del pragmatismo en Estados Unidos, la Psicología Social comienza un camino hacia la acción del individuo, la cual va a determinar la relevancia de los estímulos dentro del contexto social; esta reacción no es organísmica sino una decisión activa la que proyecta los actos de los individuos.

De acuerdo con Joas Hans, el teórico George Herber Mead toma en cuenta la acción y el poder del individuo para actuar en relación con su entorno; sus estudios se centran en la lectura de Darwin y de la etnopsicología de Wundt, examinó desde el gesto animal el proceso de la comunicación humana.⁵⁵

Mead estudia el espacio del individuo no a nivel interno y biológico, sino el espacio social interactivo percibido en términos de significaciones, puesto que su materia es el símbolo; la unidad de análisis para Mead es el acto social, porque en el encontramos al símbolo y al significado como propiedad de la situación interactiva; cabe mencionar que el significado no implica necesariamente la consciencia del mismo, esta se obtiene mediante la simbolización.

En su obra póstuma “Espíritu, persona y sociedad” (1934), Mead hace las siguientes aseveraciones:

-En el espacio interactivo, radican los símbolos y sus significados, por lo que sólo ahí puede formarse el espíritu, conformado en el proceso de la comunicación. Los individuos no existen como tales sino como la persona, cuyo tamaño abarca su espacio social teniendo a la sociedad como fondo; de esta interacción Mead desprende dos características: a) quien se comunica puede comunicarse consigo mismo y b) esta comunicación crea la realidad.

⁵⁵ JOAS, Hans. Interaccionismo simbólico. La teoría social de hoy. Madrid, Edit. Akianza. 1987.

-El habla significativa se refiere a la acción del individuo de emplear una palabra con referencia así mismo; por lo cual, el proceso de dirigirse a otra persona es también dirigirse a uno mismo, y de provocar en sí la reacción que provoca en el otro.

-Mead hace referencia al pensamiento como una conversación interior formada por tres interlocutores: el Yo, el Mí y el Otro. El Mí es el punto de vista colectivo con respecto a uno mismo, es percatarse de lo que hizo el YO; el Otro es la gran colectividad con que uno se relaciona y que tiende a ser interiorizada: la sociedad crea a los individuos, es el bagaje de criterios con que cuenta el Mí para evaluar al Yo; y el YO, que actúa, aparece, emerge de repente y sin aviso.

- A través del lenguaje, el individuo se relaciona con su propio pasado, asume la actitud de los otros respecto a sí mismo y se integra al proceso social de forma dinámica.

-La naturaleza social del lenguaje y la naturaleza simbólica de la sociedad dejan de ser objeto de especulación filosófica haciéndose accesibles al análisis empírico, es decir, al sentido común.

2.1.3 Emilie Durkheim y la representación colectiva.

Emilie Durkheim, uno de los fundadores de la sociología científica, es quien acuña por primera vez el término de las representaciones colectivas, las cuales se conciben como producciones mentales sociales, una especie de “ideación colectiva”, que las dota de fijación y objetividad. Al contrario, las representaciones individuales son variables e inestables; son versiones personales de la objetividad colectiva, sujetas a todas las influencias externas e internas que afecten al individuo.⁵⁶

De acuerdo con los postulados de Durkheim, las representaciones colectivas son impuestas al

⁵⁶ ELEJABARRIETA, F. Las representaciones sociales, en Echeverría, A. Psicología social socio cognitiva. España, Edit. Desclee de Brouwer. S.A. 1991. S.A. 1991. Pág. 257.

individuo mediante una objetividad parecida a una aceptación natural, algo común sin que quien la recibe ponga en consideración esta situación. Por lo tanto, los hechos sociales, como la religión, se consideran externos e independientes a las personas, quienes dentro de este esquema social, son un reflejo pasivo de la sociedad.

Durkheim explicó que lo colectivo no podía ser reducido a lo individual; la conciencia colectiva trasciende a los individuos como una fuerza coactiva y la podemos encontrar en los mitos, la religión, las creencias y demás productos culturales colectivos.

Por lo tanto, una sociedad mantiene su unidad gracias a la existencia de una conciencia colectiva, la cual, consiste en un saber normativo común a los integrantes de una sociedad no reducible a la conciencia de los individuos, porque es un hecho social.

A partir de estos planteamientos Durkheim, hace una diferencia entre la Sociología y la Psicología: el campo de estudio de la primera son las representaciones colectivas; la segunda a las representaciones individuales. Por ello, el campo de estudio de la Psicología social, son las representaciones sociales y cómo se llaman y se excluyen, se fusionan o se hacen distintas unas de otras.⁵⁷

2.1.4 Conformando las Representaciones Sociales.

Uno de los aspectos más fundamentales de la teoría de las Representaciones Sociales es el sentido común, su antecedente más inmediato es la llamada Psicología ingenua, es la del sentido común, desarrollada por Fritz Heider.⁵⁸

⁵⁷ DURKHEIM, Emilie. Las reglas del método sociológico. México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁵⁸ ELEJABARRIETA, f. Opc. Cit.

Heider se propuso descubrir cómo los seres humanos perciben y explican su comportamiento y el de los demás en situaciones de la vida cotidiana; para explicar y comprender las conductas, era fundamental el conocimiento ordinario, por ello desarrollo el planteamiento de que la gente trata de desarrollar una concepción ordenada y coherente de su medio.

Ya dentro de la teoría de las Representaciones Sociales encontramos como eje fundamental el pensamiento social cuyo valor lo encontramos en la vida cotidiana de los sujetos, la cual se forma con la conducta de los individuos.

Otro de los fundamentos teóricos tomados por Moscovici fue sobre la realidad y su construcción en la vida cotidiana y cómo la sociología del conocimiento va a estudiar los procesos mediante los cuales se genera el conocimiento de lo cotidiano.

Para los autores Berger y Luckmann, la realidad de la vida cotidiana se presenta como un mundo intersubjetivo compartido con otros y esta misma intersubjetividad hace que el individuo establezca una diferencia entre la vida cotidiana. El individuo está sólo en el mundo de sus sueños, pero sabe que el mundo de la vida cotidiana es tan real para los otros como lo es para él; en el plano real, el individuo no puede existir para la vida cotidiana sin interactuar y comunicarse constantemente con otros.⁵⁹

De esto podemos decir que el conocimiento de cada individuo no sólo reproduce algo pre existente, el conocimiento es producido de forma inmanente en relación con los objetos sociales conocidos.

⁵⁹ BERGER, P. y Luckmann, T. La construcción social de la realidad. Argentina, Edit. Amorrurtu, 1991. Pág. 40-41.

Toda construcción y generación de conocimiento es social, porque se transmite a través de la interacción entre individuos, grupos e instituciones. El lenguaje y la comunicación cumplen como mecanismos transmisores y creadores de la realidad.

2.2 las Representaciones Sociales.

“Escúchame ramera estúpida, porque hasta para ser ramera hay que tener un mínimo de inteligencia”.

Doña Juana Arellano. Alborada, 2005.

2.2.1 Diferentes concepciones de las Representaciones Sociales.

Cuando las personas hacen referencia a los objetos sociales, los pueden clasificar, los explican y los evaluar es porque tienen una representación de ese objeto; como bien lo señala Denise Jodelet representar significa hacer un equivalente en un sentido donde el objeto está mediado por una figura, y de esta forma surge una representación con su contenido correspondiente.⁶⁰

El ser social conoce su realidad mediante explicaciones que extrae de los procesos de comunicación y del pensamiento en sociedad; estas explicaciones se sintetizan en las Representaciones Social (RS) haciendo referencia un tipo de conocimiento específico relativo a cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana: el conocimiento del sentido común.

En un inicio, el sentido común otorga al individuo una forma de percibir, razonar y actuar; posteriormente se convierte en un conocimiento socialmente elaborado donde se incluyen contenido cognitivos, afectivos y simbólicos. Sus funciones orientan las conductas de las personas

⁶⁰ DENISE, Jodelet. La Representación Social: fenómenos, conceptos y teoría. En Moscovici, S. Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas Sociales. Barcelona-Buenos Aires-México, Edit.Paidós, 1989.

en su vida cotidiana; también hace referencia a las formas de organización y comunicación que se poseen en las relaciones interindividuales y entre los grupos sociales.

Las RS son sistemas cognitivo donde se reconocen la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas orientadas a una actitud tanto negativa como positiva. Se constituyen como sistemas de códigos, valores lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, formando la llamada conciencia colectiva, la cual se rige con fuerza normativa al establecer los límites y las posibilidades de la forma en que las mujeres y los hombres actúan en el mundo.

Existen varios postulados sobre las Representaciones Sociales que han surgido desde la concepción hecha por Sergei Moscovici, para efectos de mi investigación haré mención de algunas autores cuyos estudios han tomando como base las Representaciones Sociales; el mencionar varias propuestas de este concepto pretende evidenciar y aclarar la complejidad de esta teoría.

Moscovici es el primero en acuñar este término como: Una modalidad particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de comportamientos y la comunicación entre los individuos... La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación.⁶¹

Denise Jodelet indica que el campo de representación designa al saber del sentido común, sus contenidos se forman de ciertos procesos generativos y funcionales de carácter social, es decir, una forma de pensamiento social.

⁶¹ MOSCOVICI, S. El psicoanálisis, su imagen y su público. Argentina, Edit. Amorrurtu. 1979. Pág. 17-18.

“Las Representaciones Sociales son la manera en que nosotros sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, los características del medio ambiente, las informaciones que en el circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras, es el conocimiento espontáneo, ingenuo que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común o bien pensamiento natural por oposición al conocimiento científico. Este conocimiento se constituye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo este conocimiento es en muchos aspectos un conocimiento socialmente elaborado y compartido; intenta dominar nuestro entorno, comprender y explicar los hechos e ideas de nuestro universo de vida o que surgen de él, actuar sobre y con otras personas, situarnos respecto a ellas, responder a la preguntas que nos plantea el mundo para la conducta de nuestra vida”.⁶²

Roberto Farr hace énfasis en el carácter esquemático de las Representaciones Sociales cuando estas aparecen en la vida cotidiana de los individuos al debatir temas de interés mutuo o cuando existe el eco de los acontecimientos seleccionados como significativos o dignos de interés por quienes tienen el control de los medios de comunicación, es decir, hacer que lo extraño resulte familiar, y lo invisible sea perceptible.

“Las Representaciones Sociales son sistemas cognitivos con una lógica y lenguaje propios; son sistemas de valores ideas y prácticas con una función doble: primera, establecer un orden que permita a los individuos orientarse en su mundo material y social y dominarlo; segundo, posibilitar la comunicación entre sus miembros de una comunidad proporcionándoles un código

⁶² JODELET, Denisse. Opc. Cit. Pág. 473.

para el intercambio social y un código para nombrar y clasificar los diversos aspectos de su mundo, de su historia individual y grupal”.⁶³

María Auxiliadora Banchs define a las Representaciones Sociales como: “La forma de conocimiento del sentido común propio de las sociedades modernas bombardeadas constantemente de información a través de los medios de comunicación de masas... en sus contenidos encontramos sin dificultad la expresión de valores, actitudes, creencias y opiniones cuya sustancia es regulada por las normas sociales de cada colectividad. Al abordarlas tal cual ellas se manifiestan en el discurso espontáneo nos ayudan a comprender los significados, los símbolos y formas de interpretación que los seres humanos utilizan en el manejo de objetos de su realidad inmediata”.

64

Ivana Marková plantea la interdependencia entre lo individual y social al definir las Representaciones Sociales es una teoría del conocimiento ingenuo. “Busca describir cómo los individuos y los grupos construyen un mundo estable y predecible partiendo de una serie de fenómenos diversos y estudia cómo a partir de ahí los sujetos van más allá de la información dada. El entorno se re-construye a través de las actividades de los individuos, sobre todo por medio del lenguaje; de esta forma sin las actividades llevadas a cabo por los individuos, el entorno social simbólico no pertenecería a nadie y por consiguiente no existiría como tal”.⁶⁵

Para Darío Páez Rovira hace referencia a las Representaciones Sociales como estructuras cognitivo-afectivas que sirven para procesar la información del mundo social, así como para

⁶³ FARR Roberto. Opc. Cit. Pág. 496.

⁶⁴ Banchs, María Auxiliadora. “Concepto de Representaciones Sociales: análisis comparativo”, en Revista Costarricense, No. 89, (Costa Rica, 1986). Pág. 39.

⁶⁵ MARKOVÁ, Ivanna. En busca de las dimensiones epistemológicas de las Representaciones Sociales. En Páez, D. y Blanco, A. La teoría sociocultural y la Psicología Social actual. Madrid, Edit. Aprendizaje, 1996. Pág. 163.

planificar las conductas sociales. Las Representaciones Sociales son las cogniciones o esquemas cognitivos complejos generados por colectividades que permiten la comunicación y que sirven para orientar las interacciones.⁶⁶

Para Tomás Ibáñez la representación social es a la vez pensamiento constituido y pensamiento constituyente. Como pensamiento constituido, las representaciones sociales se transforman en productos que intervienen en la vida social como estructuras preformadas a partir de las cuales se interpreta, por ejemplo, la realidad; estos productos reflejan en su contenido sus propias condiciones de producción y así informan sobre los rasgos de las sociedades en que se han formado.⁶⁷

Como pensamiento constituyente, las representaciones sociales no sólo reflejan la realidad sino que intervienen en su elaboración; la representación social constituye, en parte, el objeto que representa, forma la realidad en donde se construye.

En resumen, las personas, al nacer dentro de un entorno social simbólico lo dan por supuesto de manera semejante como lo hacen con su entorno físico y natural.

2.2.2 Elementos para formar la noción de Representaciones Sociales.

La Representación Social se construye a partir de diversos elementos de muy diversas procedencias:

⁶⁶ PÁEZ, D., y Ayestaren, S. Representación Social procesos cognitivos y desarrollo de la cognición social. En Páez, D. y Coll, S. Pensamiento, individuo y sociedad: cognición y representación social. Madrid, Edit. Fundamentos, 1987. Pág. 18.

⁶⁷ IBÁÑEZ, Tomás. Ideologías de la vida cotidiana. España, Edit. Sendai, 1988. Pág. 37.

La experiencia cultural acumulada en la sociedad a lo largo de su historia y cuyo fondo está constituido por creencias compartidas, los valores considerados como básicos y las referencias históricas y culturales que conforman la memoria colectiva y la identidad de la propia sociedad.

Este conjunto se va a materializar en diversas instituciones sociales, por ejemplo en la lengua y en general en todos los objetos materiales.

Las Representaciones Sociales se determinan y encuentran en el conjunto de condiciones económicas, sociales, e históricas que caracterizan a una determinada sociedad y en el sistema de creencias y de valores circulantes en el ámbito social.

Las prácticas sociales se encuentran relacionadas con las diversas modalidades de la comunicación social; en estos procesos de comunicación se origina principalmente la construcción de las Representaciones Sociales. En este sentido, los medios de comunicación de masas tienen un peso preponderante para transmitir valores, conocimientos, creencias, y modelos de conducta.

No sólo los medios con un alcance general, como la televisión, o los dirigidos a categorías específicas, como las revistas de divulgación científica, por ejemplo, desempeñan un papel fundamental en la conformación de la visión de la realidad de las personas sometidas a su influencia.

La comunicación interpersonal y en específico la de las innumerables conversaciones donde participa toda persona durante el transcurso de un día cualquiera de su vida cotidiana, es otra modalidad de la comunicación social de influencia significativa.

Las Representaciones Sociales se construyen a partir de una serie de materiales de muy diversas procedencias:

El fondo cultural acumulado en la sociedad a lo largo de su historia, está constituido por las creencias ampliamente compartidas, los valores considerados como básicos y las referencias históricas y culturales que conforman la memoria colectiva y la identidad de la propia sociedad. Todo ello se materializa en las diversas instituciones sociales.

Las fuentes de determinación de las Representaciones Sociales se encuentran en el conjunto de condiciones económicas, sociales e históricas que caracterizan a una sociedad determinada y en el sistema de creencias y de valores que circulan en ella.

El conjunto de prácticas sociales que se encuentran relacionadas con las diversas modalidades de la comunicación social; puesto que en los procesos de comunicación donde se origina principalmente la construcción de las Representaciones Sociales.

En este sentido, los medios de comunicación de masas, por su influencia en la sociedad, tienen una preponderancia para transmitir valores, conocimientos, creencias y modelos de conductas.

Por ejemplo, tanto los medios que tienen un alcance general como la televisión o los que se dirigen a categorías específicas como las revistas de divulgación científica, en ambos casos, desempeñan un papel fundamental en la conformación de la visión de la realidad que tienen las personas bajo su influencia.

La comunicación interpersonal y en particular la de las innumerables conversaciones en las que participa toda persona durante el transcurso de un día cualquiera de su vida cotidiana, es otra modalidad de la comunicación social cuya influencia es igualmente significativa.

La inserción social o la ubicación de las personas en la estructura social, no sólo intervienen para la exposición selectiva de distintos contenidos conversacionales, sino que ejerce una influencia sobre el tipo de experiencia personal que se establece con relación al objeto de la

representación. Esta experiencia, variable según las distintas ubicaciones sociales, condiciona la relación con el objeto así como la naturaleza del conocimiento que se alcanza sobre él.

Todos estos elementos contribuyen a la configuración de la Representación Social, entrelazando sus efectos con los que provienen de las comunicaciones sociales.

Los mecanismos de subjetivación y anclaje son mecanismo provenientes de la propia dinámica de las representaciones sociales; el primero concierne a la forma en que los saberes y las ideas acerca de determinados objetos entran a formar parte de las Representaciones Sociales de dichos objetos mediante una serie de transformaciones específicas. El segundo se refiere a cómo inciden las estructuras sociales sobre la formación de las Representaciones Sociales, y de cómo intervienen los esquemas ya constituidos en la elaboración de nuevas representaciones.

2.2.3 La objetivación y el anclaje de las Representaciones Sociales.

Estos dos procesos son de suma importancia para el proceso de formación y conformación de las Representaciones Sociales; dentro de este contexto basaremos el estudio que Denise Jodelet realiza sobre este apartado para dejar determinados cómo la objetivación y el anclaje son elementos fundamentales de las Representaciones Sociales.

En este proceso el aspecto social se refiere al agenciamiento y la forma de los conocimientos relativos al objeto de una representación, con una característica del pensamiento social, la propiedad de hacer concreto lo abstracto, de materializar la palabra. De acuerdo con Denise Jodelet la objetivación puede definirse como una operación formadora de imagen y estructurante.

El proceso de objetivación:

Moscovici reconoce que el o los individuos ponen en imágenes las nociones abstractas, de una textura material a las ideas, hace corresponder cosas con palabras, da un cuerpo material a los esquemas conceptuales.⁶⁸

La objetivación, desde el punto de vista de Denise Jodelet y Serge Moscovici, comprende tres fases.⁶⁹

1.- Selección y descontextualización de los elementos de la teoría: Toda información circulante relativa al objeto a representar serán parte de una selección en función de criterios culturales (recordemos que los grupos no son heterogéneos y no tienen un igual acceso a las informaciones), por lo tanto, también en función de criterios normativos.

La construcción selectiva: es el proceso de selección y retención de elementos que son libremente organizados. Esta selección se realiza en función de criterios culturales y normativos y los elementos retenidos por los sujetos estarán en pleno acuerdo con su sistema de valores.

Toda la información se separa del campo científico de origen, de quienes lo han concebido y el público se apropia de ellas para proyectarlas como hechos de su propio universo y así dominarlas.

2.- Formación de un “núcleo figurativo”: Los conceptos teóricos dejan de lado su estado científico y alejado de del público y el sentido común para constituirse en un conjunto gráfico y coherente para su comprensión de manera individual y en sus relaciones con su entorno. Cuando se comprenden estos conceptos, el aparato psíquico e transforma en algo compatible con otras teorías o visiones del individuo.

⁶⁸ MOSCOVICI, S. El psicoanálisis, su imagen y su público. Argentina, Edit. Amorrurtu. 1979.

⁶⁹ JODELET, Denise. Opc. Cit. 482-483.

El esquema figurativo es el discurso se estructura y se objetiva en un esquema figurativo de pensamiento sintético, condensado, simple, concreto, formado con imágenes vividas y claras. Los conceptos teóricos se constituyen en un conjunto gráfico, coherente que permite comprenderlos de forma individual y aplicarlos en la cotidianeidad.

3.- Naturalización: Las figuras, elementos del pensamiento, se convierten en elementos de la realidad, y sirven de referentes para la formación del concepto. El modelo figurativo se utiliza para demarcar fenómenos y evidenciarlos, de esta forma se adquieren e integran a los elementos de la ciencia en una realidad de sentido común.

La naturalización de la RS se transforma de representación conceptual, abstracta en expresión directa del fenómeno presentado. Los conceptos se transforman en categorías sociales del lenguaje que expresan directamente la realidad, es decir, los conceptos toman vida.

En la objetivización, las personas cuando se dirigen a otras utilizan los signos de la lengua para mostrar su representación en una esquematización compuesta por imágenes, cuya construcción parte en función de los objetivos perseguidos en la comunicación.

Para hablar de RS es necesario comprender la relación entre comunicación y prácticas sociales, los procesos constitutivos del diálogo, de los discursos y rituales, los modos de trabajo y producción en los cuales están engendradas las representaciones. Los aspectos que posibilitan su elaboración están asociados con los términos proporcionados por la comunidad: los valores, los códigos, las creencias.

Lo social está necesariamente presente en toda situación por medio de los sujetos que intervienen dentro de un contexto social específico, a través del contexto en que se sitúan los individuos, a

través del diálogo que se da entre ellos; el diálogo es el encuentro entre personas, mediatizadas por el mundo, es decir, ocurre a través de la realidad determinada culturalmente.

Las representaciones son una estrategia desarrollada por actores sociales para enfrentar la diversidad y la inconstancia de un mundo que trasciende a cada sujeto individual. Siendo así, ellas expresan eminentemente el espacio del sujeto en su relación con la alteridad, luchando para interpretar, entender y construir el mundo en que vive.

Al tiempo que las representaciones ayudan a los individuos a orientarse en su universo social y material, estos mismos individuos constituyen los elementos que moldean las representaciones. Para analizar las RS debemos concentrarnos en los procesos de comunicación y en la vida social misma, es decir, en las mediaciones sociales que establecemos en la cotidianidad.

El acto de creación de un rito, por ejemplo, es un ejercicio de mediación entre la alteridad y la intersubjetividad humana. Las mediaciones sociales revelan la búsqueda incesante de sentido que marca la existencia humana.

Lo abstracto se concreta, se convierte en real, elimina las diferencias entre la imagen creada y la realidad, y se funde en un plano único, una entidad objetiva. El proceso de objetivación supondría entonces tres fases: a) la selección y descontextualización de los elementos teóricos tras la adopción de un proceso selectivo b) la formación del núcleo figurativo, una estructura capaz de concretar en una imagen una estructura conceptual, también llamada esquematización estructurante.

Este núcleo cumple una función dual y complementaria:

Genera nuevas representaciones provenientes de otros elementos que gravitan alrededor de las relaciones sociales, y organiza dichos elementos, atribuyéndoles una valencia determinada.

El esquema valorativo que atribuimos a un objeto (cosa/persona) determina la naturaleza de las relaciones que unen entre sí a los elementos de la representación, unificándola y estabilizándola.

Los elementos periféricos de la representación pueden transformarse sin alcanzar al núcleo, pero cuando su variación es muy amplia se asiste a una reestructuración del campo de representaciones (esquematación estructurante) y el núcleo es “sustituido” tras la incorporación de nuevos elementos representacionales, c) los elementos se transforman en seres naturales y reales, un soporte físico y material que brinda un estatus ontológico y de realidad a la representación: La objetivación no puede actuar en un vacío social.

Tras su análisis de la objetivación, Moscovici concluye que la realización del objeto de representación es la intersección de nexos y valores, fundamentos de la ideología y de los parámetros de la realidad social. La actividad discriminativa y estructurante que se va dando por medio de la objetivación se explica precisamente por sustentos normativos: la representación social adquiere un armazón de valores.⁷⁰

En estas combinaciones incipientes de experiencias y estructuras simbólicas puede percibirse un realismo semejante al de los niños y las niñas que dibujan no sólo lo que ven de un objeto, sino también lo que saben de él. La imagen es objetivada junto con una carga de afectos, valores y condiciones de naturalidad.

Los conceptos así naturalizados se transforman en auténticas categorías del lenguaje y del entendimiento.

⁷⁰ Moscovici, S. Opc. Cit.

Como puede apreciarse, Moscovici presenta un análisis complejo y sistemático del proceso de objetivación que, en muchos casos, parece denso pero que se explica por esa preocupación constante por no desarticular inapropiadamente un fenómeno global que no sigue una secuencia rígida ni causal.

De igual manera, tanto Jodelet (1984), como Herzlich (1975) y Banchs (1986) señalan que la importancia de un proceso como el de la objetivación reside en que pone a disposición del público una imagen o esquema concreto, a partir de un ente abstracto o poco tangible como lo es una teoría o concepción científica. De este modo, la objetivación es un esfuerzo de naturalización y clasificación que transforma lo abstracto en concreto.

Los sujetos sociales apoyan el desconocido en una realidad conocida e institucionalizada y, paradójicamente, desconectan la red de significados ya establecidos que la sociedad, en la mayoría de las veces, lucha por mantener.

El proceso de anclaje:

La segunda fase es el anclaje o proceso de inserción de las representaciones en las relaciones interpersonales, intergrupales o en las representaciones preexistentes. Este proceso permite transformar lo desconocido en un sistema de categorías que nos es propio, además de designar la inserción de la ciencia en la jerarquía de los valores y entre las operaciones realizadas por la sociedad.

Además, el anclaje implica la integración cognitiva del objeto de representación dentro del sistema de pensamiento preexistente. Se trata, en suma, de su inserción orgánica dentro de un pensamiento constituido.

Como apunta Jodelet⁷¹, el anclaje genera conclusiones rápidas sobre la conformidad y la desviación de la nueva información con respecto al modelo existente, y proporciona marcos ideológicamente constituidos para integrar la representación y sus funciones. Su función consiste en incorporar una información novedosa sobre un objeto en nuestro sistema de pensamiento, transformando la ciencia en un marco referencial para el sujeto.

A la vez, esta información nueva asimilada se amplía, propagándose en el marco colectivo, a través de una red de significados útiles y asequibles para todas las personas. Se trata de la inserción orgánica dentro del pensamiento ya constituido.

La inserción de la novedad posibilita interpretar la realidad y orientar las conductas. De este modo, la objetivación traslada la ciencia al dominio del ser y el anclaje la delimita en el del hacer.

Así como la objetivación consiste en articular los elementos de la ciencia en una realidad social, el anclaje hace visible la manera en que contribuye a modelar las relaciones sociales y cómo se expresan en la colectividad; constituyéndose así, la representación, en un sistema generador designificados consensuales que permiten el reconocimiento y la transformación de lo que es nuevo, extraño en un elemento familiar y predecible a través de procesos de clasificación y de asignación de nombres que pasan a integrar categorías y etiquetas.

La fase de anclaje comporta dos momentos: el anclaje como inserción en los sistemas cognitivos preexistentes, y el anclaje como inserción en las relaciones de grupo. Este último resulta de vital importancia para entender la diferencia entre los géneros.

El sistema de conocimiento se ancla en la realidad social, atribuyéndole una funcionabilidad y un rol regulador de la interacción grupal. Cuando una representación entra en contacto con los

⁷¹ JODELET, Denisse. Opc. Cit. Pág. 20.

sistemas de las RS preexistentes la innova y modifica. El anclaje actúa como una asignación de sentido de la representación social y como un proceso de instrumentalización del saber social.

La RS se transforma en un marco de interpretación de la realidad y ayuda a construirla. Dicho eso, la significación de una representación está siempre solapada o anclada en significaciones más generales, que intervienen en las relaciones simbólicas propias de un campo social determinado.

Al final, el anclaje confiere a los contenidos un sentido funcional con el fin de interpretarlos y permitir la acción de los grupos. La fase de anclaje implica el enraizamiento social de la representación y de su objeto, así como la integración cognitiva del objeto representado en el sistema de pensamiento.

El anclaje, según Jodelet, articula las tres funciones básicas de la representación:⁷²

- a) Función cognitiva de la integración de la novedad.
- b) Función de interpretación de la realidad.
- c) Función de orientación de las conductas y las relaciones sociales.

El proceso de anclaje se descompone en varias modalidades que permiten comprender cómo se confiere significado al objeto representado, cómo se utiliza la representación en tanto sistema de interpretación del mundo social y cómo los sujetos se comportan según las representaciones, ya que los sistemas de interpretación proporcionados por la representación guían la conducta.⁷³

⁷² JODELET Denisse. Opc. Cit. Pág. 486

⁷³ Ibidem 486.

Tanto el anclaje como la objetivación sirven para guiar los comportamientos. La representación objetivada, naturalizada y anclada es utilizada para interpretar, orientar y justificar los comportamientos sociales.

Las representaciones son, nada más y nada menos, una forma de conocimiento social, un saber compartido a partir del sentido común y se constituyen en formas de pensamiento práctico orientado hacia el dominio del entorno social, la comunicación y la comprensión de la realidad.

De este modo, el desarrollo de la noción de RS constituye para la Psicología Social un intento sólido de integrar los niveles individual y social en el análisis de la conducta. Las RS están en la base de toda situación de interacción: cada vez que entramos en contacto con objetos o personas se movilizan contenidos mentales, imágenes, ideas que codifican y categorizan la situación atribuyéndole cierto significado.

La información que proviene de lo real es percibida a través de códigos, valores e ideologías que se asocian a posiciones sociales específicas.

Para sumergir en el universo de las RS se hace imprescindible una aproximación hacia el espacio público, colectivo, social en su expresión compartida, a fin de entender la manera por la cual los sujetos se encuentran para hablar y dar sentido a lo cotidiano, pues es en este espacio de diálogo donde las RS se fijan, se cristalizan y son propagadas y es también en ese espacio donde se define una dinámica de familiarización, donde los objetos pasan a ser percibidos y comprendidos.

Este modelo enfatiza la relevancia de los factores cognitivos como mediadores de la conducta.

Para los teóricos de la representación, ésta constituye una forma de conocimiento, el conocimiento del sentido común; nuestro mundo de todos los días es un mundo de

representación, un mundo construido en situaciones de interacción en las cuales se enmarcan las conductas.

Este proceso de elaboración cognitiva y simbólica de la realidad permite organizar la realidad, orientarse en el mundo material y social y regular las acciones entre los distintos grupos sociales.

2.2.4 Condiciones de emergencia de una Representación Social.

Como todo proceso cognitivo, las Representaciones Social emergen en determinadas condiciones en que son pensadas y se constituyen; una de las características para el surgimiento es el hecho de aparecer en momentos de crisis y de conflictos.

De acuerdo con los planteamientos de Henri Tajfel propone tres necesidades a las que responden las Representaciones Sociales:

Clasificar y comprender acontecimientos complejos y dolorosos.

Justificar acciones planeadas o cometidas contra otros grupos.

Para diferenciar un grupo respecto de los demás existentes en momentos en que pareciera desvanecerse esa distinción.

En resumen, las Representaciones Sociales tienen como eje cognitivo la causalidad, justificación y diferenciación social.⁷⁴

Moscovici establece tres condiciones en donde las Representaciones Sociales pueden emerger:

Dispersión de la información: De acuerdo con Moscovici, la información con la que se cuenta nunca es suficiente y poco ordenada.

⁷⁴ PÁEZ, Dario. Características, funciones y proceso de formación de las Representaciones Sociales. En: Dario Páez y Colaboradores: Pensamiento, individuo y sociedad. Cognición y Representación social. Madrid, 1987. Ed. Fundamentos. Pág. 300.

En el ámbito social, el sujeto o grupo ante algún cuestionamiento, duda o formación de conceptualizaciones desde su ámbito socio-cultural para formar una idea a propósito de un objeto preciso cuentan con múltiples datos e insuficientes.

La información social cuenta con desniveles en cantidad y calidad, es decir, nunca se posee toda la información existente o necesaria acerca de un objeto, pensamiento o incluso una concepción sobre una persona, por ejemplo la villana en la telenovela que resulte relevante.

En conclusión, Moscovici afirma que la multiplicidad y desigualdad cualitativa entre las fuentes de información con relación a los campos de interés, reducen los vínculos entre los juicios y complican la tarea de buscar la información y relacionarlas entre sí.⁷⁵

Para Moscovici, este proceso ocurre cuando un individuo o un grupo social se unen alrededor de los fenómenos debido al interés que despierta el o los sucesos; esto va a depender del interés o la importancia del fenómeno en particular.

Para el individuo lo cual va a depender del grupo en el que se encuentra inscrito, es decir, esta focalización será diversa y un tanto excluyente, (no todo lo observable o perceptible a la luz del individuo le va a interesar, selecciona y escoge de acuerdo a intereses personales y grupales).

Presión a la inferencia: En la sociedad se da una presión que reclama opiniones, posturas y acciones acerca de los hechos que despiertan su interés.

“En la vida corriente, las circunstancias y la relaciones sociales exigen del individuo o del grupo social que sean capaces, en todo momento de estar en situación de responder”.⁷⁶

⁷⁵ MOSCOVICI, Serge. Opc. Cit. 176-177.

⁷⁶ MOSCOVICI, Serge. Opc. Cit. 178.

En este punto es de suma importancia las exigencias grupales para el conocimiento de determinado objeto o evento dependiendo de su relevancia, es decir, el propósito es no quedar excluido del ámbito social para tener una opinión, inferencia o un discurso más o menos desarrollado sobre los asuntos sociales en común.

Esta presión alude al hecho de una cierta obligación de emitir opiniones, sacar conclusiones o fijar posiciones respecto a temas de interés, controversiales para la sociedad.

Estos tres elementos (dispersión de la información, grado de focalización y presión a la inferencia) permiten la formación de una representación social y comienza el origen del esquema de las representaciones sociales a través de las diversas posiciones frente al objeto significativo en sociales y recuperado de un contexto, dinámico cambiante y significativo.

2.2.5 Dimensiones de la Representación Social.

De acuerdo a lo planteado por Sergei Moscovici en su libro “El Psicoanálisis, su imagen y su público”, establece que toda Representación Social es un universo de opinión y pueden ser analizadas con fines didácticos en tres dimensiones:

La información: Es la organización o suma de conocimientos con que cuenta un grupo acerca de un acontecimiento, hecho o fenómeno de carácter social a partir de una organización del objeto.

Esta dimensión nos va a conducir a enriquecer y acrecentar los datos o las explicaciones sobre la realidad, los fenómenos y objetos presentes en la realidad cotidiana de los individuos.⁷⁷

⁷⁷ Moscovici, S. El psicoanálisis, su imagen y su público. Argentina, Edit. Amorrurtu. 1979. Pág. 45

El campo de representación. Expresa la organización del contenido de la representación en forma jerarquizada, variando de grupo en grupo incluso de individuos del mismo. Esto nos va a permitir visualizar su contenido, las propiedades cualitativas e imaginativas, en un escenario integrando informaciones en un nuevo nivel de organización en relación a sus fuentes inmediatas.

“Nos remite a la idea de imagen, de modelo social, al contenido concreto y limitado de las proposiciones que se refieren a un aspecto preciso del objeto de representación”.⁷⁸

El contenido de esta información se debe analizar en función de su totalidad como un discurso sobre el objeto y no una parte o párrafo que de ella se hace; por ello, debemos ver esta información con un carácter global del campo de la representación.

La actitud. Es la dimensión que sugiere la orientación favorable o desfavorable en relación con el objeto de la Representación social.; este se convierte en el componente más aparente fáctico y conductual de una representación puesto que dentro de su estructura existe una implicación comportamental y motivacional.

De acuerdo con Moscovici, la actitud es la más frecuente de las tres dimensiones: “Es razonable concluir que nos informamos y nos representamos una cosa únicamente después de haber tomado posición y en función de la posición tomada”.⁷⁹

⁷⁸ Ibidem. Pág. 46.

⁷⁹ Ibidem. Pág. 49.

2.3 La esencia de las Representación Social: El alcance de lo social.

Despierta ¡Zorra!, quieres quietarme al hombre que amo ¿verdad?

Dulcina Linares. Rosa Salvaje 1987.

El carácter esencial de una Representación para ser calificada como social radica en la función más que en el agente productor, esto es, lo social proviene de su contribución al proceso de formación de las conductas y de orientación de las comunicaciones sociales.

Las representaciones son sociales en la medida en que facilitan la producción de ciertos procesos claramente sociales; cuando van creando una referencia compartida de la realidad y un marco referencial común, las Representaciones Sociales posibilitan el proceso de las conversaciones cotidianas. En este sentido, las conversaciones se pueden definir como el lugar donde las personas, provistas de unos esquemas interpretativos socialmente adquiridos, construyen y negocian el sentido de la interacción.

En este sentido, lo colectivo impregna también un carácter social a las Representaciones, es decir, son sociales porque son compartidas por conjuntos más o menos amplios de personas; no obstante, no es porque cierta característica es compartida por diversas personas, grupos o entidades de más amplio abasto, lo social es una propiedad que se imprime en determinados objetos con base en la naturaleza de su relación que se establece con ellos, es precisamente la naturaleza de esa relación que es definitoria de lo social.

El sentido de lo social en una representación no se direcciona hacia lo micro ni hacia lo macro; existe una determinación social central (macro) y una lateral (micro) de las representaciones.⁸⁰

⁸⁰ Ibidem. Pág. 50.

La primera se refiere a la cultura global de la sociedad, en la que se insertan los grupos, los actores y las actoras sociales y la segunda al grupo en particular en el cual se insertan las personas.

Estas dos formas de determinación social no tienen un sentido unidireccional: las personas constituyen y constituyen sus Representaciones Sociales y en forma paralela también constituyen un mundo social y construyen y reconstruyen permanentemente su propia realidad social y su propia identidad social.

“Todos estamos insertos en una sociedad con una historia y un fondo de conocimiento culturales, pero todos estamos insertos en una parcela de esa sociedad. Es decir, en grupos que manejan una ideología y poseen normas valores e intereses comunes que de alguna manera los distinguen como grupos de otros sectores sociales. A su vez, esos grupos están compuestos de individuos, hombres y mujeres que en proceso de socialización van construyendo una historia impregnada de emociones, afectos, símbolos y reminiscencias personales, procesos motivacionales, pulsiones, contenidos conscientes e inconscientes, manifiestos y latentes”.⁸¹

De esta forma, el papel que las Representaciones Sociales desempeñan en la configuración de los grupos sociales, y especialmente la conformación de su identidad, las instituyen como fenómenos sociales.

Si bien el grupo no adquiere lo social por medio de las representaciones, si se evidencia que en ocasiones, la denominada cultura grupal define intensamente al grupo y está vinculada no sólo con una memoria y con un lenguaje compartidos, sino también con representaciones comunes.

En resumen, las representaciones son sociales por:

⁸¹ BANCHS, M. Las Representaciones Sociales: pertenencia de su estudio y posibilidades de aplicación. Boletín de AVEPSO, (XIV). Pág.13.

Las condiciones de producción en que emergen (medios de comunicación, interacción cara a cara, comunicación, lenguaje)

Las condiciones de circulación de las Representaciones Sociales (intercambio de saberes, y ubicación de las personas en grupos naturales y de los grupos sociales naturales en contextos sociales particulares dentro de la estructura social)

Las funciones sociales: construcción social de la realidad en el intercambio social, desarrollo de una identidad personal y social, búsquedas de sentidos o construcción de conocimiento del sentido común.

2.4 La cultura social en las Representaciones Sociales.

“Te casarás con la billetera, porque yo te lo exijo”.

Malvina Dorantes. “María Mercedes”, 1992.

Como se ha planteado a lo largo del presente capítulo, las sociedades están construidas a partir de contextos históricos, sociales y culturales, en los cuales, las personas perciben la realidad con base en sus experiencias de vida, lo cual incluye un conjunto de ideas, conceptos, cosas y situaciones que conforman una cosmovisión de lo real y verdadero.

Este conjunto de ideas forma un cuadro ideológico en el cual se llevan a cabo representaciones sobre la “realidad” y esta concepción está compuesta de comportamientos humanos, organizaciones políticas, identidades, géneros y situaciones sociales.

En la cultura, la representación es la forma humana de producir significado a través del lenguaje, se representa para significar aquello que nos rodea, y no sólo eso, la representación actúa dentro de determinados cuadros ideológicos donde contribuye a construir los significados que se

establecen en los contextos sociales y culturales; El significado no es por sí mismo, se construye, se representa.

2.4.1 ¿Qué es la cultura?

Para efectos de nuestro análisis partiremos de los planteamientos realizados por el teórico de la comunicación Jhon Thompson, el cual dice que “En su sentido más amplio, la reflexión sobre los fenómenos culturales se puede interpretar como el estudio del mundo socio-histórico en tanto campo significativo. Se puede interpretar como el estudio de las maneras en que los individuos situados en el mundo socio-histórico, producen, construyen y reciben expresiones significativas de diversos tipos”.⁸²

Thompson hace una redefinición del término cultura a partir de una revisión de tres concepciones anteriores: la concepción clásica, la concepción descriptiva y la concepción simbólica; después de esta revisión, Thompson define una nueva concepción de la cultura: la concepción estructural.

La concepción clásica determina que la cultura es “el proceso de desarrollar y ennoblecer las facultades humanas, proceso facilitado por la asimilación de las obras eruditas y artísticas relacionadas como el carácter progresista de la época moderna”.⁸³

Esta concepción excluye a la cultura de su carácter social y contextual del que es preciso analizarla, por ello, se llega a una redefinición desde el punto de vista antropológico con dos concepciones de cultura; una es la descriptiva y la otra la simbólica., ambas conceptualizan el significado de la cultura considerando la importancia del hombre como ser social.

⁸² THOMPSON, Jhon. Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas. México, Edit. Universidad Autónoma Metropolitana, 1993. Pág. 183.

⁸³ Ibidem. Pág. 189.

La cultura descriptiva se concibe como “el conjunto interrelacionado de creencias, costumbres, valores, creencias, leyes, formas de conocimiento y arte etc., así como artefactos, objetos e instrumentos materiales que adquieren los individuos como miembros de una sociedad particular.⁸⁴

Esta concepción incluye el carácter social de la cultura, desde la perspectiva del ser humano con sus evidencias históricas y sociales de su existencia, insertando la concepción de cultura dentro de un marco evolutivo, tomando en cuenta la importancia del hombre en el tiempo y el espacio.

Para complementar es visión social de la cultura, la concepción simbólica asimila la importancia de las expresiones simbólicas y significativas de los seres humanos; estas expresiones no sólo incluyen al lenguaje sino también las señas, gestos, expresiones artísticas, música, pintura, etc., utilizadas por el hombre para comunicarse. Estas formas de expresión son llamadas simbólicas y son mediante las cuales los sujetos dan significado a las cosas. ⁸⁵

La concepción simbólica de la cultura se convierte en una ciencia interpretativa del significado producido y recibido, utilizando la interpretación como método de análisis. El objeto de este análisis es dar sentido a las formas simbólicas y los significados que estas producen en las diferentes culturas.

El patrón de significados incorporados a las formas simbólicas es particular en cada cultura, y esto se debe a los contextos históricos y sociales que han tenido un proceso diferente en cada sociedad y por consecuencia, moldean de forma singular los patrones mediante los que se significa la cultura; este proceso nos lleva a la forma en la cual las sociedades se han estructurado.

⁸⁴ Ibidem. Pág. 193.

⁸⁵ Ibidem. Pág. 197.

A partir de la perspectiva de análisis ideológico y cultural de Thompson, los fenómenos culturales y sus representaciones de la realidad, están inmersos en relaciones de poder y conflicto: en jerarquías y distintos niveles de poder dentro de la estructura social. La pertenencia a estos distintos niveles de poder proporcionan recursos mediante los cuales se producen y representan significados que son difundidos, recibidos e interpretados por otros individuos con sus propias condiciones socio-históricas.

A partir de estas observaciones y planteamiento, Thompson presenta un replanteamiento del concepto cultura, y propone una concepción estructural de la cultura, donde define su análisis como “El estudio de las formas simbólicas, es decir las acciones, objetos y las expresiones significativas de diversos tipos, en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas”⁸⁶

Esta concepción estructural, de acuerdo con Thompson, establece una distinción entre los rasgos estructurales internos de las formas simbólicas y los contextos y procesos estructurados socialmente en los que éstas se encuentran insertas.

Thompson divide la importancia de la estructura interna de las formas simbólicas en cinco características principales: intencional, convencional, estructural y referencial las cuales se refieren a cuestiones del sentido o significado mismo de la forma simbólica; y por último el aspecto contextual donde se crea la-relación entre la forma simbólica y su contexto socio-histórico.

⁸⁶ Ibidem. Pág. 203.

El aspecto intencional, se refiere a cómo las formas simbólicas pueden o no producirse y ser recibidas de modo intencional, sin embargo, una vez expuestas en un contexto socio-histórico adquieren un significado o sentido más elaborado del significado inicial con el que fueron producidas o recibidas; aquí encontramos su carácter convencional (o llamado consensual) donde los sujetos tienen conocimiento del acuerdo social, y de esta forma pueden interpretar las formas simbólicas a las que están expuestos clasificándolas como buenas, bonitas, feas, malas, apetecibles, despreciables, etc.

La tercera característica es su aspecto estructural, con esto Thompson se refiere a que las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada⁸⁷; dichas formas se componen de elementos que guardan determinadas relaciones entre sí. La importancia de entender la existencia de estructuras radica en que el significado transmitido por las formas simbólicas se construye a partir de estas características estructurales y de sus elementos simbólicos.

Es en el significado construido de las formas simbólicas que se llega al aspecto referencial el cual se resume en lo siguiente: El propósito de las formas simbólicas, con sus estructuras, convenciones e intención es el de representar algo, decir algo respecto de algo.

Las formas simbólicas son construcciones que representan o se refieren a algo situado dentro de un contexto, siendo esta la última característica interna de las formas simbólicas: “Las formas simbólicas se insertan siempre en contextos y procesos socio-históricos específicos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen y reciben”.⁸⁸

⁸⁷ Ibidem. Pág. 210.

⁸⁸ Ibidem. Pág. 216.

El cómo son producidas, percibidas y valoradas, los diferentes tipos de formas simbólicas dependen de las instituciones que las producen o transmiten, del espacio y del tiempo, en el cual existen y son codificadas y decodificadas.

Teniendo como premisas los planteamientos de Thompson, podemos decir que el sujeto en sí mismo es una forma simbólica llena de codificaciones, significados y mensajes convirtiéndolo en una representación de sí mismo por ello, el significado que produzca, reproduzca y reciba, debe estar inserto en un contexto social, cultural y humano, de esta forma se va a significar para sí mismo.

2.4.2 La ideología, cultura y la representación.

Como hemos mencionado a lo largo de este capítulo, las estructuras sociales funciona con base en relaciones de poder; por ejemplo en los planteamiento de Marx, esta relaciones operan mediante la dominación y subordinación tajantes y contradictorias a la vez; Gramsci , por otro lado habla de la existencia de estas relaciones de poder de una forma menos ortodoxa, en las cuales se necesitaba establecer una negociación y una culturización de la ideología para mantener el poder.

Partiendo de estas dos premisas, Jhon Thompson, menciona que la ideología opera a través de estas estructuras sociales, donde los individuos se sitúan en ciertos espacios sociales, con determinadas trayectorias y se manejan por el uso de diferentes recursos o capitales:

Capital simbólico (reputación, prestigio personal, social, etc.), capital económico (dinero) y capital cultural (conocimiento, habilidades de diversos tipos).

Estos recursos son aprovechados por los individuos cuando entran en interacción en el grupo social para lograr sus fines dentro de una estructura social con relaciones asimétricas de poder.

En su análisis sobre la ideología y las representaciones, Stuart Hall analiza la concepción que Marx tiene sobre cultura, la cual se concibe desde una perspectiva dinámica y en relación al materialismo y a la producción. “Aquí, la cultura es el crecimiento acumulado del poder del hombre sobre la naturaleza, materializados en los instrumentos y prácticas de trabajo, en medio de los signos, el pensamiento, el conocimiento y el lenguaje, a través del cual pasa de una generación a otra como la segunda naturaleza del hombre”.⁸⁹

Continuando con los planteamientos de Hall, la ideología juega un papel importante con los procesos de significación mediante los cuales los sujetos se representan a sí mismos y a los demás en una realidad social; sin embargo, Hall resalta que los hombres no son los autores colectivos de sus acciones ya que no pueden realizar de manera inmediata todas sus metas, por ello, los hombres deben tomar conciencia de su posición dentro de estas relaciones de poder, sometimiento y dominación.

“De ahí la determinancia fundamental de lo que Marx llamaba “las superestructuras” el hecho de que las prácticas de estos dominios sean condiciones en otro lugar y sólo experimenten y realicen en la ideología. Las ideas dominante no son sino la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes dadas como ideas, dominan también como pensadores, como productores de ideas, y regulan la producción y distribución de las ideas de su época”.⁹⁰

De acuerdo con estos planteamientos, la ideología dominante, más allá de operar mediante el uso de herramientas y aparatos ideológicos como lo propusiera Althusser, es elaborada principalmente en la práctica del significado dado a través del lenguaje y en la conciencia; es a por

⁸⁹ HALL, Stuart. Representation: Cultural Representions and signifying practices. London, 1997. Edit. Sage Publications. Traducido por Elías Sevilla Casas. Pág. 361.

⁹⁰ Ibidem. Pág. 363.

medio del lenguaje que la sociedad produce y aprende las representaciones determinantes de su realidad.

Por medio del lenguaje los seres humanos significan cada uno de los elementos de su vida, capturan en la conciencia el modo de actuar y desenvolverse en una sociedad. “Dar sentido de este modo es localizarse a uno mismo, a la experiencia y condiciones propias, en los discursos ideológicos ya objetivados, las series de experiencias, hechas y pre-construidas, mostradas y ordenadas a través del lenguaje que dan carne a nuestra esfera ideológica”⁹¹

Así podemos decir que el conocimiento social tiene lugar con la mediación del pensamiento, la conceptualización y el pensamiento; de este modo, el lenguaje, como sistema de signos organizados entra el ámbito social de significación como se crean los discursos y representaciones donde se encierran los procesos de pensamiento.

“Puesto que toda la vida social, toda faceta de la práctica social, es mediada por el lenguaje (sistema de signos y representaciones, dispuestas por códigos y articulado mediante diversos discursos) éste entra plenamente en la práctica material y social. Su distribución y uso estarán fundamentalmente estructurados por todas las otras relaciones de formación social que lo emplea. La misma serie de relaciones sociales puede ser organizada de modo diferente para tener un significado dentro de sistemas lingüísticos y culturales diferentes”⁹²

Para Thompson, las instituciones sociales confieren poder a grupos determinados, de una forma asimétrica, donde se tiene acceso a los diferentes recursos económicos, simbólicos y culturales; estas asimetrías perduran gracias al discurso ideológico, el cual, cuando es percibido por el consenso social como lo que debe ser se legitima como verdadero como parte de la cultura social.

⁹¹ Ibidem. 364.

⁹² Ibidem. 371.

En las sociedades modernas, una de las formas más comunes de representar momentos o situaciones del discurso ideológico es mediante los medios de comunicación, los cuales por sus propias características tecnológicas (visuales y auditivas) tienen alta credibilidad de la audiencia.

Los medios de comunicación contribuyen a la construcción de representaciones que alimentan la cosmovisión de la realidad percibida por cada sociedad, la cual, presente y consume sus propios significados según sus contextos culturales e históricos, prueba de esto son las diferencias culturales existentes entre personas de diferentes países.

Tanto los significados como la cultura misma en donde están insertos son construidos con base en el lenguaje, es decir, con base en las representaciones producidas de manera constante por todos los actores sociales. He aquí la importancia de los medios de comunicación como productores y transmisores masivos de mensajes y codificaciones que incluyen determinadas representaciones de la realidad.

“Es en esta fase que los medios de comunicación modernos de masas llegan a ser lo que son, se amplían y multiplican masivamente, se instalan como los medios y canales principales para la distribución y producción de la cultura y absorben crecientemente en su órbita las esferas de la comunicación pública. Cuantitativa y cualitativamente en el capitalismo avanzado del siglo XX los medios de comunicación han establecido un liderazgo decisivo y fundamental en la esfera cultural. Simplemente en términos de recursos económicos, técnicos, sociales y culturales los medios de comunicación de masas se llevan una tajada cualitativamente mayor que los canales culturales supervivientes antiguos y más tradicionales. La producción y el consumo del conocimiento social

en las sociedades de este tipo, dependen de la mediación de los medios modernos de comunicación.⁹³

Este proceso de codificación mediática del mensaje, el cual no sólo incluye el mensaje en sí, sino la forma en cómo se presenta y representa la realidad, les da a los medios un carácter persuasivo, en el que se incluyen ciertos significados y se excluyen otros, ocasionando un sesgo de la información transmitida a la audiencia, y muchas veces estableciéndose por medio de un discurso ideológico.

Los medios de comunicación suministran las representaciones con base en las cuales se crean las imágenes de las vidas y los significados incluidos en el discurso, se seleccionan significados, de esta forma se crea una representación en piezas separadas de la totalidad social, de la realidad social.

2.4.3 Representando la realidad social.

Para poder entender el concepto de representación, debemos conocer cada una de las partes del significado simbólico del lenguaje lo cual hace posible crear una representación. Para ello, partiremos del análisis de Stuart Hall, el cual va a definir a la representación como la producción de significado conceptual a través del lenguaje, donde el concepto o los conceptos, son las diferentes formas de organizar y clasificar mentalmente las ideas.

Para explicar esta concepción, Hall retoma los planteamientos de Saussure, quien define al signo como el primer componente del proceso de significación. El signo está compuesto por dos partes, una es lo que define como la forma (el aspecto físico) y la otra como el concepto, con el que la forma es asociada de manera mental, así surge la clasificación del signo en significado (concepto, representación mental) y significante (forma física o tangible).

⁹³ Ibidem. Pág. 383-384.

Ambos componentes del signo son requeridos para producir significado “pero es la relación que existe entre estos, armada por los códigos lingüísticos y culturales, la que sostiene la representación”.⁹⁴

De acuerdo al planteamiento de Saussure, los signos son miembros de un sistema donde se identifican unos de otros por medio de las diferencias y similitudes que mantienen entre sí, es a partir de las diferencias entre signos de un sistema que el signo cobra significado. Es comparando entre los objetos, sonidos imágenes, etc., donde se posibilita conocer y dar significado a las cosas e ideas.

A este sistema de diferencias de signos organizados entre sí, capaces de crear significado, Saussure lo llamó lenguaje, el cual, existe en todas las culturas aunque se codifica de manera distinta en cada una de ellas. El lenguaje al ser creado como una necesidad humana de comunicación, fue construido por tanto, el significado que éste crea es también construido.

Las palabras y los conceptos a los que se refieren la significación cambian entre diferentes culturas y a través del tiempo, con ello se transforma el mapa conceptual de la cultura llevando a diferentes momentos históricos, a clasificar y pensar diferente sobre el mundo.

Aunque la concepción mental de un signo es un proceso individual, la significación del mismo debe ser un proceso de entendimiento social, de no serlo las personas de una misma cultura no podrían comunicarse.

El lenguaje (como sistema de signos organizados) es el medio por el cual los individuos de una sociedad se comunican entre sí, previo a este proceso debe existir un conocimiento entre los miembros de la sociedad sobre el uso del signo y códigos elaborados por el lenguaje. Esta

⁹⁴ Ibidem. Pág. 31.

organización da al lenguaje su carácter social, “el lenguaje no puede ser un asunto individual, porque no podemos inventar las reglas del lenguaje por nosotros mismo y de manera individual “.95

Todo ello surge mediante el consenso entre los miembros de una sociedad para entablar códigos del lenguaje mediante el cual los individuos se comunican entre sí, y de esta forma crear las representaciones mediante las cuales basan e interpretan la realidad en la que existen, de esta manera el significado se interpreta para poder ser comprendido .

Es en este punto cuando Hall y Thompson coinciden en los planteamientos de la semiótica en donde se argumenta que todo objeto cultural conlleva significado y todas las prácticas culturales dependen del significado, y para ello se realiza un análisis de los signos o formas simbólicas.

De esta forma llegamos a los planteamientos hechos por Roland Barthes donde se hace referencia a la denotación y la connotación. La primera es el carácter descriptivo del consenso, donde éste es entendido de la misma forma por todos sus miembros. Por su parte, lo encontramos en el nivel interpretativo del consenso donde a consecuencia de una serie de códigos sociales el significado y el significante entra a otro nivel y se puede tomar un significado un tanto distinto.

La interpretación se convierte una parte esencial del proceso de significación, los signos no recibidos e interpretados (ya sea a nivel connotativo o denotativo) carecen de un significado. El significado se concibe a través de la interpretación de los signos o formas simbólicas entendidas dentro de un consenso socialmente establecido donde los individuos puedan comunicarse en el mismo ámbito interpretativo.

⁹⁵ Ibidem. Pág. 34.

2.5 La importancia de representar en sociedad.

“Sólo soy un instrumento de tu poder para castigar el pecado”.

Bernarda de Iturbide. El triunfo del amor, 2010.

En la sociedad, cuando los signos y códigos establecidos en el lenguaje producen formas de significación para crear una relación conceptual con la realidad se comienza a producir representaciones de la realidad, es decir, de la forma en cómo se entiende y comprende la realidad por medio del bagaje histórico, el contexto y la cultura.

Así es como se construyen las representaciones dentro de un consenso socialmente establecido remitiendo a una realidad determinada; en este escenario los sujetos se interpretan a sí mismos y a los demás, es donde se van a encontrar una serie de representaciones de todo lo que sea posible observar.

La representación surge ante la necesidad de los seres sociales de representar las cosas, los significados y los sucesos para poderlos entender y asimilarlos.

Los procesos culturales, por ejemplo, se encuentran llenos de representaciones sobre los individuos y los escenarios donde su accionar tiene lugar; desde las festividades como el día de muertos, donde se representa de forma ceremonial y solemne el culto a la muerte, uniendo perspectivas contextuales e históricas como lo son las influencias católicas y prehispánicas.

Los sujetos sociales se convierten en actores que se comunican y conducen entre sí con base en representaciones de lo que la realidad es y significa para ellos de acuerdo al contexto socio-cultural en donde tiene lugar la conceptualización de realidad, es decir, donde se representa el escenario.

El sujeto social llega a ser una representación de sí mismo; los individuos van a representar en sí en su vestimenta, en su manera de hablar y de interactuar con otros, quienes son o pretender ser (aspiraciones), van a adquirir forma simbólicas y signos proporcionando una forma de representar su realidad humana deseada.

Sin embargo, estas representaciones hechas de sí mismos no les va a garantizar que realmente sean así; esa representación que lanzan al mundo exterior es su interpretación de la realidad con las herramientas culturales, conceptuales y perceptuales que tienen a mano, pero ello no significa que sea la única y verdadera.

La representación es importante porque convierte al ser humano en actor social cuyo papel principal es llevar a cabo representaciones de su vida, su sociedad, su realidad; este proceso es tan común que no cuestionan si lo que se ve representado es verdad o no; el proceso es simple: lo creen y lo adoptan, o lo rechazan y cuestionan.

El acto de representar se ha vuelto cotidiano e indispensable para poder coordinarnos como seres sociales dentro de un sistema estructurado lo cual abra la brecha relativa entre la realidad y lo imaginario; para poder llegar a esta separación y distinción de estas situaciones se debe llegar al principio del razonamiento cultural.

Las representaciones hechas por los sujetos de sí mismos y de su vida exterior son construcciones de significado, es por medio de los signos y formas simbólicas ubicadas en el orden social, contextual y cultural, como se van construyendo estas representaciones de la realidad social, las cuales pueden ser sutiles, exageradas, divertidas, serias, sin perder su carácter dinámico y en constante evolución de la mano del cambio social y cultural sufrido por el paso del tiempo.

Las representaciones del significado de la realidad son una constante donde surgen los discursos ideológicamente establecidos en una sociedad; cuando se analizan las representaciones se pueden definir lo que ideológicamente debe y no debe ser dentro del consenso social y de la cultura mediática que se representa de la realidad de diversas sociedades.

TERESA: EL ESTEREOTIPO DE LA VILLANA EN LA TELENVELA MEXICANA.

“Jamás usaré el camino fácil para lograr lo que quiero, ese es el camino de las estúpidas, yo usaré uno más lento pero más efectivo: hay que estudiar, refinarse, aprender a sonreír, sobretodo dominar hasta el último sentimiento”.

Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

La telenovela como un producto dependiente de la ficción televisiva presenta elementos estandarizado repitiéndose en cada uno de los personajes, puesto que su esencia ficticia recae también en los escenarios representativos de espacios y escenarios conocidos para el espectador, el cual recibe un sinfín de historias de amor y desamor presentados de una manera fácil de asimilar para todo tipo de públicos.

La telenovela repite constantemente tramas, historias y personajes con características bien definidas para identificar sentimientos como la bondad, el amor, la humildad, en otros; pero también el odio, el rencor, la venganza encarnados en el personaje antagonista, la villana que será capaz de llevar a cabo cualquier acción con el objetivo de lograr y alcanzar su cometido, ya se económico o sentimental.

Al ser uno de los personajes centrales de la historia de una telenovela, la villana tiene un desenlace fatal, cuando la ficción narrativa decide castigarla por sus malas acciones; ello no le resta importancia por el poder la atracción y la seducción que se desprende de este personaje.

A lo largo del presente capítulo plantearemos cómo la telenovela mantiene una narrativa y lógica conservadora del concepto de castigo y la utiliza de manera sistemática, letal y sin precedentes en la trama del desenlace de la mujer antagonista.

A la telenovela mexicana la podemos entender como un género televisivo forma parte de la dinámica cultural de una sociedad determinada, cumpliendo una finalidad comunicativa, y en ocasiones mediática, como todo producto, se enmarca en un sistema de producción que reproduce los esquemas culturales establecidos sin dejar de lado las reglas de consumo.

La base de narración sobre la cual descansa la telenovela es el melodrama tradicional, en el cual se introduce una estética basada en el imaginario social, la cotidianidad y el día a día de los personajes; de esta manera la telenovela deja de lado las cuestiones referentes asociadas a la creación de una estética propia y se nutre del saber existente de la realidad latente para caracterizar su propia realidad.

La intención del discurso de la telenovela comunicar acciones, romances, pasiones y toda una serie de sentimientos a un público no lector, esta característica facilita la pertenencia y “fidelidad” hacia este producto de la cultura popular y masiva.

De acuerdo con Martín Barbero, este género televisivo se vincula directamente con la industria cinematográfica y radiofónica incorporando una serie de variedades musicales, es decir, hay una constante circulación de elementos culturales en el discurso de la telenovela construyendo una de las modalidades más representativas del imaginario mexicano, el cual consiste en:

“Un lugar de llegada de memoria narrativa y gestual popular y un lugar de emergencia de una escena de masas esto es, donde lo popular comienza a ser objeto de una operación de borrado

de las fronteras que arranca con la constitución de un discurso homogéneo y una imagen unificada de lo popular , primera figura de las masas.⁹⁶

Continuando con los planteamientos de Martín Barbero, entendemos que la cultura de masas es un modelo cultural y la telenovela es un producto de esa cultura fomentando una comunicación entre lo real y lo imaginario desarrollando un modelo de reproducción social que deriva de la exteriorización de la cotidianidad del espectador.

Dentro de esta interacción social entre productor y consumidor existe un contexto de escenas cotidianas, patrones dramáticos repetidos y escenarios consolidados donde debemos considerar la importancia del personaje antagonista como uno de los ejes más importantes a la hora de establecer la vía de comunicación de la propia expresión de la telenovela.

La antagonista o villana absorbe, por una parte, el carácter maligno y perverso de la trama, se encarga de crear el desorden y el caos en la estructurada establecida y actúa como transmisor de valores antimorales, y por otra parte, el poder de atención, la capacidad de mantener el suspenso, la intriga y de establecer una línea narrativa a través del desarrollo seriado de la telenovela.

La villana es un emblema necesario en el transcurso de la narración audiovisual televisiva porque su presencia es esencial para establecer una historia y dejar el carácter dual de la historia al representar el rol de mujer fatal, siendo considerada una mala mujer, aprovechada oportunista, cruel y calculadora capaz de mantener en alerta a los personajes que con ella interactúan.

⁹⁶ BARBERO, Martin. "La comunicación plural, paradojas y desafíos", en Revista Nueva Sociedad, No 140. (Buenos Aires, Argentina, Noviembre/Diciembre de 1995) pp. 6.

3.1 La mujer en el contexto social mexicano.

“Tenía todas las cartas en la mano y perdí un as”.

Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

Dentro de este apartado se dará una visión al contexto social de la mujer en México desde los años 60's del siglo XX hasta nuestros días para contextualizar las características de la mujer en esta época, y plantear la construcción de representaciones que de ella se hacen en la telenovela, y en especial del estereotipo de villana. El análisis de este período responde a que precisamente en este tiempo fue cuando la telenovela apareció en la televisión.

Para tal motivo, haremos mención de algunas situaciones a nivel histórico-mundial, en donde la imagen de la mujer y su representación estuvieron bajo la concepción masculina; el resultado fue una mujer concebida a partir de la debilidad, la sumisión y la dependencia hacia la figura masculina.

3.1.1 La mujer frente al mundo: su concepción de sumisión.

Así podemos decir que desde la más remota antigüedad, el hombre ha usado a la mujer en cuanto esta podía suponer un objeto de cambio, una fuente de placer, un animal reproductor. De esta manera da inicio la limitación de la mujer por la economía, los modos de producción y la superestructura.

Ante este panorama de sumisión, podemos hacer una analogía entre los conceptos histórico-económicos de Marx y Engels y la religión católica, donde en varias epístolas se puede hacer patente el condicionamiento de la mujer. Por ejemplo, en la Epístola de los Corintios se dice La

mujer permanecerá sujeta al varón, y el dominará su concupisencia. De la voluntad de su amo dependerá su vida material, sexual y espiritual.

En la Epístola de los Efesios dice: Las casadas están sujetas a sus maridos como al Señor, porque el marido es cabeza de la mujer, como Cristo es cabeza de la iglesia y como la iglesia está sujeta a Cristo así las mujeres a sus maridos en todo.

En la Epístola a timoteo dice: La mujer aprenda en silencio con plena sumisión. No conciencia que la mujer enseñe ni domine al marido sino que se mantenga en silencio, pues el primero fue Adán, después Eva. Y no fue Adán seducido, sino Eva seducida, incurrió en la transgresión.

En este sentido estaremos de acuerdo con la cita anterior ante la situación social que la determina por el desarrollo histórico propiamente dicho, para ser más explícitos citó a Engels quien dice:

“El derrocamiento del derecho materno fue la derrota histórica del sexo femenino en todo el mundo”.

La familia monogámica nace de la familia Sindásmica, se funda en el predominio del hombre, su fin expreso es el procrear hijos cuya paternidad es indiscutible.

Y según la definición de familia: Famulus quiere decir esclavo doméstico, y familia es el conjunto de esclavos.

(...) Fue la primera forma de familia que no se basaba en condiciones naturales, sino económicas, y concretamente en el triunfo de la propiedad privada sobre la propuesta común primitiva originada espontáneamente (...). El primer antagonismo de clases que apareció en la historia coincide con el desarrollo de la primera expresión de clases, con la del sexo opuesto”.⁹⁷

⁹⁷ ENGELS, Federico. La Familia, la propiedad privada y el Estado. Buenos Aires, Edit. Cartago, 1973. Págs. 165, 167-168.

En concreto se podría decir que fue en primer lugar el hombre bajo un poder económico-social y político formuló reglas, leyes, para así reafirmar su poder ante lo político, lo familiar y lo económico.

Gisele Halami tiene un punto de vista interesante al respecto, menciona que la lucha de las mujeres es el acontecimiento más importante en esta época, porque pone entredicho el esquema clásico de la lucha contra la opresión, como lo es el esquema marxista.

Este esquema se reduce a grandes rasgos en lo siguiente:

“Puesto que la lucha de clases constituidas tienen el derecho y el deber de luchar, puesto que la contradicción principal entre burgueses y proletarios, solamente el proletariado puede estar a la vanguardia de la lucha.

...Sin embargo, quiero precisar que este es un esquema llamado marxista porque creo que Marx jamás razonó de esta forma, como tampoco lo hicieron Engels o Lenin. Aquellos que saben leer los textos son conscientes de que el análisis de clases no ha negado jamás la existencia de una opresión específica de un sexo por el otro, ni explícita, ni implícitamente.

Existe lucha de clases pero también lucha de sexos. Por esta razón al comprender las cosas de esta forma es cuando devuelve al marxismo todo el valor de explicación totalizante”.⁹⁸

Debido a los cambios en los ámbitos económicos, políticos, sociales y culturales se da inicio a la reincorporación de lo femenino a la industria social y por ello la mujer empieza a ocupar nuevos roles, sin embargo los medios de comunicación en su discurso pretenden se retome las ideas concebidas de sumisión de la mujer ante el hombre.

⁹⁸ HALAMI, Gisele. La causa de las mujeres. México, Edit. ERA, 1976. Pág. 141-142.

3.1.2 Contexto social en México.

A partir de los años 60's del siglo XX, cambió la percepción ya aceptación de la mujer dentro de la sociedad con la llamada revolución sexual, la cual había tenido importantes sucesos tiempo atrás, sin embargo había retrasado su permanencia en la sociedad por la costumbres sobre la sexualidad, la cual era vista como una forma de reproducción y no de placer.

En la sociedad mexicana de los 60's se podía observar a "la familia mexicana caracterizada por tener poco padre, demasiada madre, abundancia de hermanos y escasez de sexo"⁹⁹ El hombre mexicano se siente superior a la mujer (esto lo podemos ubicar como un patrón de aprendizaje social a través de la observación familiar donde la figura masculina se concebía en la imagen de un padre maltratador de mujeres, en especial de la madre), haciendo alarde de su fuerza física como medio de control.

La mujer por lo general vivía en un ambiente de frustración en su relación de pareja, renegada refugiándose en la maternidad y en el amor a sus hijos; ante este panorama, la telenovela no se mantuvo ausente de tratar en sus guiones estas situaciones en telenovelas de la época como "Madres Egoístas" (1963), "Corona de Lágrimas" (1965) y "María Isabel" (1966); donde la madre, lugar común de todo el amor, la problemática y el contexto familiar, es la figura principal caracterizada por su inmenso amor pero débil ante la figura del hombre.

Para estos momentos, México comienza a experimentar una transformación con el surgimiento del feminismo como fenómeno social en donde la mujer comienza una liberación para disfrutar de su cuerpo; ejemplo de ello fueron la llegada de los primero anticonceptivos, manuales de higiene sexual y personal.

⁹⁹ PONCE, Dolores, et. Al. El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México. 6ª, ed., México, Ed. Editoriales Cal y arena, 1994. Pág. 15.

Se dio inicio a la concepción del sexo como placentero, en el aspecto social comenzaron las funciones en el cine de media noche con temas de contenido sexual, las fotonovelas reflejaban ya el cuerpo con poca ropa de la mujer y la aceptación social de las relaciones sexuales fuera del matrimonio; esto le proporcionó a la mujer el poder de decidir el momento de las relaciones, si se busca la satisfacción o la reproducción, le otorgó una decisión antes negada.

Ante este panorama de presencia femenina, el arreglo personal de la mujer sufrió cambios importantes: las jóvenes utilizaban falda corta (minifalda) y pegadas al cuerpo, las cuales eran apreciadas en bailes como el a go go, "Teresa" del año 1958 donde la protagonista dejó la sumisión, la pasividad y el discurso del destino de sufrimiento para alcanzar la felicidad; la antagonista se convirtió en el centro de la historia al ser una mujer que vestía minifaldas, peinados altos, vestidos entallados, se daba la oportunidad de fumar, de terminar una carrera, de manipular y manejar a los hombres por medio de su belleza.

Para la década de los 70's, comenzó en México el uso de los preservativos con la atención de las políticas estatales como el caso de los libros de texto en las primarias en donde se muestra una breve información sobre la sexualidad y de los aparatos reproductores de ambos sexos se ven implícitos en dibujos.

En el ámbito de la telenovela, menciona Guillermo Orozco, se experimentó el melodrama de corte social; Miguel Sabido fue el promotor de producciones enfocadas en temas como la planificación familiar, la alfabetización de los adultos, el valor de la familia y la paternidad responsable. Algunas de ellas se hicieron en coproducción con la Secretaría de Educación Pública y la Secretaria de

Salud, “Ven Conmigo” (1976), “Acompáñame” (1977), “Vamos Juntos” (1979) y “Caminemos” (1980) son ejemplo de ello.¹⁰⁰

En esta década se caracterizó por que se quería “hacer el amor y no la guerra” a cargo del movimiento hippie, en donde se proponía regresar a la naturaleza y a la vida comunal; fue un movimiento en contra del autoritarismo del gobierno y la destrucción que causaban las guerra (por ejemplo de la Vietnam).

Para la década de los 80’s del siglo XX, los temas sobre sexualidad ya eran comunes, con facilidad se hablaba de relaciones sexuales, enfermedades venéreas, embarazos antes del matrimonio, por ejemplo, “13 millones de adolescentes entre 15 y 19 años de edad se embarazaron y dieron a luz cada año... los nacimientos prenupciales aumentaron del 4.5% en 1976 al 50.5% en 1982”.¹⁰¹

Todos estos cambios en la sociedad lograron que la mujer con el tiempo, fuera ganando espacios de igualdad en diversas actividades como en trabajos, igualdad jurídica, lucha contra la violencia familiar, el derecho de prevenir embarazos no deseados y hasta la libertad en la decisión del aborto¹⁰², sin que se considere “víctimas de pecado” (concepción heredada por la religión católica), ahora la concepción se transformaba en mujeres más responsables y conscientes de sus actos.

Frente a los cambios en todos los ámbitos de la sociedad, la telenovela prefirió continuar mostrando un concepto de mujer objeto, una imagen de sumisión que vende conceptos, ideas y

¹⁰⁰ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Reboasán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 202.

¹⁰¹ Ponce, Dolores, et. Al. Opc. Cit. Pág. 20.

¹⁰² Para más información sobre la despenalización del aborto, consultar http://www.inmujer.df.gob.mx/wb/inmujeres/interrupcion_legal_del_embarazo

comportamientos bajo la sombra del hombre, es decir, una dependencia emocional, sentimental e incluso económica.; la cual se ve recompensada con la felicidad obtenida hasta el último capítulo del melodrama.

Por tal motivo es necesario para complementar este capítulo hacer un recorrido histórico de la concepción de la mujer como un objeto-, esta situación ha provocado un concepto sumiso y dependiente de la mujer hacia el hombre, la imagen femenina vista como madre, formadora de moral y buenos principios, dejando de lado su poder de decisión en temas sociales, económicos, políticos e inclusive sexuales.

3.1.3 Origen y desarrollo de la mujer objeto.

Situar históricamente el origen y de la mujer concebida como objeto nos acerca primeramente a los planteamientos hechos por Engels, cuando hace mención de la derrota del sexo femenino como el derrocamiento del derecho materno.

Por ejemplo, Michel Foucault nos dice: “Al crear ese elemento imaginario que es el sexo, el dispositivo de sexualidad suscitó uno de sus más esenciales principios internos de funcionamiento: el deseo del sexo, deseo de tenerlo, deseo de acceder a él, de descubrirlo, de formularlo como verdad.

Constituyó el sexo mismo como deseable, y esa deseabilidad del sexo nos fija a cada uno de nosotros a la orden de conocerlo, de sacar a la luz su ley, su poder.”¹⁰³

De manera que la sexualidad se encuentra situada como una función vital, en un nivel inferior al de la respiración, la alimentación, pero supera a éstas en cuanto su impacto sobre la esfera psíquica del individuo.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad. 3ª edición, México, Edit. Siglo XXI, 1978. Pág. 190.

En nuestros días, el sexo como tal ha cobrado una importancia social cuyo impacto es incalculable, de ahí la importancia de analizar el discurso de los medios de comunicación hacen sobre la mujer como un objeto rentable, una imagen plagada de conceptos, ideas y sentimientos.

La mujer es considerada como un objeto para la apreciación de los hombres, el papel social es el de una compañera, una madre, con características reducidas a la timidez, la languidez, la delicadeza, el preciosismo, es decir, alguien ornamental.

Como ejemplo podemos constatar diariamente la manera en que la imagen de la mujer, en la mayoría de los casos, (por ejemplo cuando se habla de las villanas, que no es el caso de Teresa, la cual rompió con esquemas clásicos de belleza y maldad sin una razón justificable o no) es utilizada en el mundo de las telenovelas como objeto creando un idealismo en quienes observan y consumen la historia a través de su televisor, ofreciéndole el producto con la realidad deformada por la manera de presentación.

Ante este panorama, las alternativas para la mujer no son muy variadas, la mujer adopta formas de moda hasta llegar a cambiarla de su propio cuerpo para ofrecer la imagen del sueño masculino, del ideal e imaginario de mujer; de esta manera entra al sistema social para ser “realmente femenina” para formar su hogar, ser madre abnegada, en una palabra, adoptar formas de comportamiento marcados por la sociedad y estimulados en gran medida por la televisión.

La mujer no ha sido una protagonista pasiva ante esta situación, hay algunas alternativas propuestas de grupos de mujeres que de alguna manera si están conscientes de esta situación. No pretendo ampliarme en este punto sino simplemente señalar como una referencia respecto al tema en cuestión.

Pero a su vez el reflejo de la mujer en la imagen en los medios de comunicación, en especial de la telenovela, será la sumisión de que ha sido objeto; en tal caso la mujer vuelve a estar determinada por el aspecto económico, ahora la del consumo, y el hombre le asigna inconsciente o conscientemente un rol: el de mujer –objeto.

La mujer ha tomado consciencia de su papel en la sociedad, no se limita a la familia, ahora estudia, trabaja y se desarrolla profesionalmente para destacar y ganar nuevos puestos, sin embargo, esta supuesta modernización consistirá en seguir los pasos de cada una de las recomendaciones, ideas, conceptos, sugerencias y actitudes manejadas por la telenovela mexicana.

En la telenovela se considera a la mujer como el centro del proceso de la historia de amor, su imagen es apreciada como sujeto motivante, es decir, el discurso se centra en el relato plagado de emociones, sentimientos pero también en la imagen de la mujer-objeto en la que su cuerpo cumple la función de adorno con elementos como sus ojos, cara, busto, cuerpo etc., para atraer la atención no sólo de las mujeres, sino también de los hombres.

Es la concepción de mujer-objeto en donde se explota y consume la belleza de la representación del cuerpo femenino cuya misión, en la telenovela, será la de ser fuente inspiradora de deseos reprimidos, pero sobretodo de anhelos y deseos no realizados, en la telenovelas se refleja la representación de una mujer que tiene y es lo que las otras no.

La mujer en la telenovela mexicana tiene una apariencia, preferencias, actitudes correspondientes y adecuadas para responder a las necesidades de un modo de producción en donde la imagen responde a estilos de vida cuyos cánones se encuentran establecidos con base en su manera de vestir, el maquillaje que usará, el tipo de casa en donde vivirá, las amistades con las que comparte su espacio (casa, lugar de trabajo, entretenimiento, etc.,) el automóvil que conducirá, el deseo propio o creado por consumir bebidas alcohólicas o no, la elegancia que tiene el fumar; es decir,

la mujer de telenovela tendrá una imagen reforzada por manera de pensar y actuar dictadas por el espacio social donde se desenvuelve.

El modelo de mujer en la telenovela mexicana será determinado, en buena parte, por su comportamiento, la manera en cómo realiza sus actividades, qué rodea su vida, desde la parte material hasta sus preferencias afectivas y esto va a estar determinado de acuerdo con sus conveniencias del momento, y ello responde a la manipulación de la que es objeto en el discurso de la telenovela.

Las formas de comportamiento y actuación de la mujer se van a mantener y reforzar por la modernización de conceptos tan antiguos como la familia, el amor de pareja, la supremacía social del hombre sobre la mujer, la abnegación, la sumisión etc., a través de la modernización de estas formas sociales; sí es necesario, se va a liberar parcialmente a la mujer, adecuándose a las corrientes actuales utilizando las demandas de cambio para proponerle un lenguaje o soluciones falsamente liberadoras.

La mujer al observar la imagen femenina en las telenovelas quiere verse, sentirse, actuar y parecerse al modelo observado, en esencia, el discurso de la telenovela se mueve en el sentido de reconocimiento social por parte de las mismas mujeres pero también el aprecio del sector masculino; las mujeres pueden preferir el cabello corto por comodidad, pero sí la protagonista usa el cabello largo, este pronto será un modelo a seguir al igual que los zapatos de tacón, accesorios, vestimenta etc., y todos los elementos que adornan a la mujer de telenovela.

Por ejemplo, y siguiendo con la imitación de la mujer hacia la imagen femenina de la telenovela, podemos citar el vestuario utilizado por la protagonista de la telenovela "Teresa" del mismo nombre, quien viste ropa elegante y provocativa a la vez, conjuntando el erotismo con la incomodidad; para mostrar a los demás que viste bien por medio del lujo, el vestuario que porta

debe comprarlo a un alto precio y en una tienda de prestigio, no importa su incomodidad, para resaltar aún más su belleza coloca en cuello, pecho y manos joyas y adornos, su climax será el cabello, el cual pasará por la manos de un experto estilista de un reconocido salón de belleza.

La imagen de la mujer en la telenovela nos lleva a concebirla como una muñeca de carne y hueso, lista y preparada para su exhibición, queda para el placer de los hombres (al desearla y poseerla, logra satisfacer su deseo, aunque sea por la vista) y la envidia y el anhelo de las mujeres (critican su forma de vestir o de actuar, pero hay un sueño por tener lo que ella ha logrado).

La mujer es en la telenovela, un objeto que debe ser bello para gustar y mostrarse, conquistar hombres y vencer en esa competencia permanente a las otras mujeres; y esta lucha se inicia, por ejemplo, con el tipo de vestimenta que tiene la mujer en la telenovela, en especial la villana, quien por medio de su forma de vestir expresa una actitud frente a la sociedad, representa, la fuerza para ser diferente y adecuar el discurso para salirse del orden establecido sin olvidar su papel de mujer objeto en la historia, por ello, la libertad es sólo parcial.

La villana puede llegar a tener un aire de inocencia, un tinte infantil, frágil y a la vez, una imagen misteriosa, alegre, audaz, según sea el caso y la situación social en donde se desenvuelva; su discurso audiovisual puede llegar a ser auténtico y original, por lo que es rechazada por ser contraria a lo convencional, por no ser dulce, cándida, amorosa, pero sobretodo, sacrificada y abnegada como lo es la protagonista buena de la historia.

Por tal motivo, la villana debe adoptar el papel de mujer objeto, representar una imagen negativa donde los sentimientos, actitudes y comportamientos reúnen lo socialmente rechazado y apartado, el lado oscuro del ser humano; para compensar esta situación la antagonista disfraza su cuerpo y cara con “herramientas” tales como maquillaje, vestimenta, formas y modos de hablar, moverse, comportarse, etc., se convierte en un personaje un tanto cuanto irreal y perfecto.

El mensaje elaborado alrededor de la villana en la telenovela se basa en la actitud frente a la sociedad y cómo ella se representa ante los cuestionamientos sobre su comportamiento, sentimientos y proceder frente a la vida: para ser una antagonista como “Teresa” se necesita de una aprobación casi automática iniciada con su belleza natural, la cual provoca la admiración o la envidia según sea el caso y en función de éstas, busca la afirmación absoluta de su belleza y elegancia, es decir, busca la afirmación de sí misma.

3.1.4 La mujer como objeto erótico.

Para poder entender el erotismo como elemento fundamental de la personalidad de la villana en la telenovela mexicana, debemos entender, en primer lugar al papel de lo sexual como elemento natural del ser humano; nace, crece, se desarrolla y muere con ella, es parte de su cuerpo y por ende parte de su vida.

A pesar de ser característico del individuo, el componente sexual siempre ha sido tachado de prohibido por parte de la sociedad, siendo estos dos puntos, tanto de aceptación como de rechazo, los que han hecho de la imagen de la villana en la telenovela todo un éxito.

El desarrollo del erotismo en la imagen de la antagonista de la telenovela se orienta hacia la afirmación de un deber ser bella, atractiva, audaz, calculadora, luchar contra la bondad natural de la protagonista, evitar a toda costa ser común, evitar sentirse y verse con arrugas, rechazar el envejecimiento como algo natural a ella, conservar una figura envidiable y digna de ser imitada, pero sobretodo, mantener una imagen caprichosa y voluntariosa por obtener a como sea todo lo que desea y anhela.

A través de la villana, la telenovela encarna ante las y los televidentes alguien que representa los aspectos negativos del ser humano, de la naturaleza del individuo, procurando persuadir a quien

observa la historia de amor para consumir el binomio de aceptación-rechazo de la imagen de la antagonista, porque logra cumplir ciertos deseos y mediante su adquisición no sufrirá ninguna sanción o rechazo, sino más obtendrá la ventaja de aceptar dentro de su personalidad las características negativas como el rencor, el odio, el desamor, la venganza etc., y al mismo tiempo rechazarlas por medio de la condena pública que sea hace de la villana ante su actuar.

De esta manera, los mensajes que emite la imagen de la villana como objeto erótico en la telenovela, propone al televidente un objeto o un producto, afirmándole que será bueno para ella en tanto le permita esperar o realizar ciertos valores como la feminidad, la distinción, etc., y por otro lado, lograr sublimar elementos negativos como la envidia (de un cuerpo delgado, un automóvil de lujo, un hombre guapo, trabajador y exitoso, etc.,) la venganza, la competencia desleal, la ambición y por supuesto, el elemento erótico de mostrar su sensualidad, belleza y deseo.

La imagen de la villana en la telenovela no es un invento específico de la televisión, esto responde históricamente al papel impuesto a la mujer sobre el cumplimiento de ciertos cánones de belleza; las actitudes, gestos y miradas son elementos que influyen para hacer de la villana un producto consumible, atractivo para quienes siguen día a día las telenovelas.

La imagen de la villana en la telenovela expresa lo que con palabras pudiera ser ofensivo, no acorde a la moral de la época, las costumbres de la sociedad en donde se presenta el discurso, es decir, este discurso en una imagen femenina va a ser consumido como un producto cualquiera en el mercado, claro se viste de adornos atractivos para el televidente, por ello “el objetivo esencial

de la imagen consiste en implicar al público sus necesidades inconscientes y sus deseos inconfesados”.¹⁰⁴

DE esta forma, la imagen de la villana como un objeto erótico le da valor al cuerpo femenino, es decir, la mujer que observa esta imagen es remitida a su propio cuerpo de forma narcisista. Este erotismo facilita el consumo del producto porque tiene características propias a todas las mujeres, con ciertas características únicas que la hacen más atractiva.

El éxito de la villana “Teresa” lo podemos ubicar en la identificación con la mujer erótica, la cual va a despertar en quien la observa deseos de posesión (la ropa, la posición social y económica, amistades, el ámbito social etc.) e incluso fantasías, las cuales suelen referirse a temas prohibidos a tratar o analizar, y que son otorgados por las imágenes de una villana erótica, en donde la televidente encuentra un refugio contra las angustias que le provocan los tabúes y la moralidad de la época y la sociedad.

Es aquí cuando encontramos a la imaginación y la fantasía como elementos que sirven de alegre aislamiento de las ansiedades más persistentes, “Todo lo que se desea es llegar a una situación libre de tensiones. La imaginación es la vía adecuada para conseguirlo”.¹⁰⁵

La villana se va a valer del erotismo pues muestra a una mujer que explota, cuidadosamente los deseos y por ende va a iniciar una manipulación de sentimientos de culpa, soledad, temores ansiedades, tensiones, tentaciones internas y externas, etc.

La belleza y el erotismo de la villana llega e impacta a la consumidora de telenovelas para constituir un elemento aspiracional; de esta forma, la antagonista no sólo proyecta un personaje

¹⁰⁴ VICTOROFF, David. La publicidad y la imagen. Barcelona, Edit. Gustavo Gile, 1980. Pág. 102.

¹⁰⁵ OFFIT, Avodahk. El yo sexual. España, Edit. Grijalbo, 1979. Pág. 255.

en una historia, representa satisfacciones, anhelos, promesas, deseos, momentos de felicidad, etc.

3.2. La mujer mexicana de clase media.

“Yo iba a terminar con él, pero se me adelantó,
Yo seré quien termine con él ¡Yo! no él,
Y lo hare en el momento que lo crea oportuno”.
Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

Si partimos de la definición de clase media debemos mencionar, antes que nada, a las clases sociales como categorías históricas, esto significa que se encuentran ligadas a los desarrollos de las sociedades, a cada sociedad corresponde un espectro específico de clases que encarna las contradicciones fundamentales de la sociedad.

Por tal motivo, ubicamos a la mujer-objeto en la llamada clase media y en específico a la mujer mexicana, porque es quien más ilustra nuestro objeto de estudio, es decir, lo que va a definir a una clase social es la red de relaciones económicas, ideológicas, políticas que tienen con otras clases sociales.

El concepto de clase social engloba a individuos que tienen ciertas ocupaciones, particularmente en el sector servicios y en las zonas urbanas: profesionistas, burócratas, trabajadores de la enseñanza, técnicos, etc.

De acuerdo con Juan Felipe Leal, “sí analizamos los tipos de ocupación de aquellos grupos comúnmente denominados clase media descubriremos que todas ellas son ocupaciones de marco urbano industrial.

Esto es, sin empleos que sería difícil sin la presencia de la industrialización, la urbanización, del Estado Moderno, y en una palabra de las clases sociales claves del capitalismo: la burguesía y el proletariado”.¹⁰⁶

Existen determinados símbolos en los cuales la mujer ha sido objeto retomemos los materiales de la historia y la pre-historia para comprender como se estableció la jerarquía de los sexos: Con el enfrentamiento de las categorías humanas, cada una quiere su soberanía sobre la otra y si las dos insisten en sostener esa reivindicación, se crea en ellas una relación de reciprocidad.

Si una de las dos es privilegiada triunfa sobre la otra y se dedica a mantenerla en la opresión; por todo esto se comprende que el hombre haya tenido deseo de dominar a la mujer.

Con respecto a la dominación del hombre sobre la mujer, Simone de Beauvoir comenta: “Hasta nuestros días estará sometida a la voluntad de los hombre: por medio de una anexión total la mujer será relegada al rango de cosa.

El hombre pretende entregar su propia dignidad a aquello que conquistó y posee. Lo otro conserva ante sus ojos un poco de su magia primitiva, uno de los problemas que intentará resolver es como hacer de la esposa sirvienta y compañera a la vez, y su actitud evolucionará en el transcurso de los siglos, lo que provocará también una evolución en el destino femenino”.¹⁰⁷

Al hablar de simbolismo de opresión en la mujer mexicana, el claro ejemplo lo encontramos en el símbolo que representa en la historia de nuestro país la figura de la Malinche, la sumisión y la entrega al conquistador Hernán Cortés; representa la renuncia a la voluntad propia ante la figura

¹⁰⁶ LEAL, Juan Felipe. “Las clases sociales en México”, en Revista mexicana de ciencia política, Año XVII, No. 65, (México, julio-septiembre 1971) pp.45.

¹⁰⁷ BEAUVOIR, Siomone. Sexualidad y erotismo. 2ª ed., Venezuela, Ed. Monte Ávila, 1976. Pág. 81-82.

masculina de superioridad y conquista, quien la utiliza y después la olvida, su función fue la de objeto-erótico.

Sí la imagen de la mujer mestiza se respalda en la de la Malinche, podemos ubicar y encontrar una de las más importantes fuentes de los conflictos básicos que con relación a la mujer privan en México. En todo lo concerniente a los indicios del mestizaje, se habla también con mucha frecuencia de la entrega absoluta y sumisa de las mujeres indias a los españoles.

A partir de este momento la sumisión de la mujer se hizo presente en las relaciones del hombre de la Nueva España con la mujer mexicana: el hispano casado con una europea con una vida familiar con moral estricta impuesta por la costumbre católica española y los dictados tradicionales de su conciencia, pero fuera del hogar daba curso independiente a sus relaciones sexuales extramatrimoniales, con una actitud absoluta de dominio.

En la llamada “casa grande” era donde habitaba el patrón con la esposa española o criolla, compañera y base de la familia legal y oficial; en las casas circunvecinas de menor tamaño y lujo vivían las amantes mestizas que constituían la “casa chica”.

Al respecto Juana Armanda Alegría nos dice: “El hecho de ser mujer ubica en un plano incomprensible siendo del que se sabe poco e importa menos: por lo tanto, ella debe cargar con la culpa histórica, a ella hay que dejarle la responsabilidad.

Para un pueblo como el nuestro, en el que se rinde culto al machismo no resulta difícil culpar de todo a la mujer, y aquí vemos reiterado ese principio cumpliéndose a un nivel histórico social”.¹⁰⁸

¹⁰⁸ ALEGRÍA, Armanda Juana. Psicología de las mexicanas. México, Edit. Samo, 1974. Pág. 82-84.

La cita anterior nos da la pauta para establecer y acercarnos a la situación cultural y el panorama histórico de la mujer mexicana para acercarnos al contexto actual y en el que se establece el consumo de la telenovela en nuestro país.

La clase media, por su propia naturaleza combina características de otras clases sociales, se antoja fácilmente afirmar que atañe a la mujer de clase media conocer su sitio en la sociedad y al mismo tiempo ubicar sus labores: su vida transcurría plácidamente dedicada al cuidado de la familia, las paredes de su hogar como límites de su mundo.

Sin embargo, esta estructura se comenzó a modificar a partir de la Revolución de 1910 hizo posible el cambio en la familia, al permitir que una minoría de mujeres, resueltas e inconformes con su situación dentro del proceso cambiante, como resultado la presencia femenina comenzó en el mundo del comercio, de las finanzas y de los negocios públicos.

Las dificultades para el trabajo fuera de casa, están en relación directa con el estadio cultural determinado con los distintos grados de evolución social que ha experimentado la mujer, a la cual se le presenta la alternativa del trabajo del hogar y el trabajo fuera de casa. La doble función de la mujer en la sociedad en el trabajo doméstico, y en el productivo es un fenómeno universal que asume modalidades distintas en los diferentes países según el grado de desarrollo económico y social de los mismos.

Dentro del conflicto apuntado, la mujer mexicana de clase media prefiere la creación de un hogar y la presencia de un hombre en su vida lo cual entra en una lucha ideológica cuando observa y percibe que la mujer va ganando más espacios en el ámbito laboral aunque en la práctica hay seria desigualdades que colocan a la mujer en desventaja frente al hombre.

La mujer preparada por el sistema educativo escolar tiende a ser profesionalmente activa durante el lapso comprendido entre la terminación de sus estudios escolares y la edad de casarse, y es durante este período donde surge el conflicto entre la vida laboral, la realización profesional, a la conformación de un hogar.

Dentro de esta clase media, en la mayoría de los casos, tiene por característica la imagen femenina como el más bello adorno del hogar, de su marido, es la esposa, testimonio viviente de su hombría, riqueza y poder. La ociosidad de la esposa puede llegar a ser un requisito indispensable para ser “gente bien”.

Y refuerzan la situación como casual inmediato las páginas sociales, los anuncios impresos, radiofónicos, televisivos, las revistas de modas y las demás que se dedican a la mujer moderna.

Dicho en otras palabras, “Las telenovelas por ejemplo están atiborradas de consejos de belleza y buen comportamiento para conquistar, seducir, retener a un hombre, para convencerlo de que las lleva al altar, y al final tener un hogar”¹⁰⁹.

Aquí es cuando encontramos la contradicción a la que se enfrenta la mujer en la sociedad actual, en la casa es educada para cumplir moralmente ante la sociedad en la que vive y se desarrolla, y esa misma educación será reforzada por los medios de comunicación, por ejemplo la telenovela, en donde se proyecta la imagen de una mujer guapa, hermosa por naturaleza, con ropajes finos, elegantes que sobresalen del resto, es un adorno ideal para la pantalla, en pocas ocasiones con una instrucción escolar destacada, a pesar de la demanda laboral que exige la imagen de la mujer, sigue representando la mujer objeto erótico.

¹⁰⁹ ALEGRÍA, Armanda Juana. Op. Cit. Pág. 177.

3.2.1 La mujer mexicana y el consumo.

Al vivir dentro de una sociedad de consumo como lo es la mexicana, la mujer se encuentra expuesta a los mensajes, en nuestro caso al de la telenovela. Su entorno se liga a factores que de alguna manera ofrecen un status socio-económico y cultural desvinculado de la realidad, la telenovela es promotor de estos conceptos.

Para entender la actitud de la mujer mexicana dentro de la sociedad, debemos analizar los orígenes que la han llevado a actuar de cierta forma. No es gratis que la mujer en México sea abnegada y que su trabajo profesional sea tomado menos en cuenta que el del hombre; todo esto tiene un origen y es dentro de la familia donde comienza su preparación hacia la abnegación.

La estructura de la familia mexicana se fundamenta en dos posiciones principales:

-Supremacía indiscutible del padre.

-Autosacrificio de la madre.

El papel de la madre ha adquirido su adecuada expresión en el término “abnegación” que significa, la negación absoluta de toda satisfacción egoísta.

“Estas proposiciones fundamentales de la familia mexicana parecen derivar de orientaciones valorativas existenciales implicadas en la cultura mexicana o, mejor dicho, de premisas generalizadas implícitas, o presupuestos socioculturales generalizados que sostienen, desde algo muy profundo, la superioridad indudable, biológica y natural, del hombre sobre la mujer”.¹¹⁰

La mujer, durante su niñez, le enseñan a jugar a las muñecas y a la comidita, no debe realizar juegos bruscos que pongan en “peligro” su integridad frágil y débil. Desde muy temprana edad, la

¹¹⁰ DÍAZ Guerrero, Rogelio. Psicología del Mexicano. México, Edit. Trillas, 2007. Pág. 34.

niña comienza a ayudar a su madre en los quehaceres del hogar, tareas que al niño le son prohibidas por ser exclusivas de las niñas; en muchas ocasiones se les inculca a asistir a clases de cocina, bordado, tejido, cerámica., porque según sus padres, esto le ayudará a ser más delicada y más femenina.

La pequeña debe vestir con colores delicados, usar con mayor frecuencia vestidos, pues los pantalones son para los niños; siempre deberá estar limpia y bien peinada para resaltar su coquetería. A la niña se le va inculcando desde su niñez a aprender que la meta a cumplir en su vida es casarse, el espíritu de servicio y su actitud pasiva serán explotados más adelante.

Ahora pasemos a la adolescencia, etapa cuando la mujer busca su papel ante la vida; es cuando más debe ayudar a su madre y estar pendiente de su padre y hermanos, a ellos ni debe faltarles nada si ella está presente, plancha, lava, hace la comida, va al mercado, ayuda a las tareas escolares de los hermanos menores, y hasta sirve como costurera.

Además de estos quehaceres dentro del hogar, a la joven se le encamina en trabajos que el hombre se niega a realizar como manualidades, cuidado de enfermos y tareas que exigen delicadeza como ser secretaria, asistente etc.

El trabajo sólo será por poco tiempo pues pronto se casará y se sentirá la dueña del mundo, su marido la adulará, le comprará flores, le bajará la luna y las estrellas; le dirá que es la mujer más bella sobre la tierra y la hará sentir una reina con canciones, piropos y toda clase de obsequios y presentes que realcen su belleza.

Todas estas clases de afecto por parte del varón mexicano son aprendidas desde su infancia y durante el proceso de convivencia con la madre. “Buscamos mujeres que se asemejen a nuestras madres, mujeres que se embaracen mucho, que lacten bien y que cocinen mejor”.¹¹¹

Sin embargo, el sueño de ser tratada como reina, le durará muy poco, pues gran parte de su vida lo dedicará al cuidado de sus hijos y de su casa; al poco tiempo de casada, la mujer no será el centro de atracción, ni la princesa a la cual venerar todos los días. De continuar trabajando después de casarse, el dinero que gane será complemento del ingreso de su marido y su familia será siempre primero; el trabajo del hombre tendrá mayor valor, la mujer funciona alrededor de él. Su trabajo permanece escondido bajo la idea de ayuda.

Cuando la mujer mexicana trabaja se siente culpable tiene la idea arraigada de que ella se debe a su casa y que su misión natural es ser madre y esposa; su trabajo se puede convertir en el causante de lo malo que llegue a ocurrir dentro de su hogar.

Hoy en día la mujer en México está rompiendo este esquema aún hay mujeres a las que se les sigue manteniendo en el interior de su casa y cuando esto no ha sido conveniente se le ha ubicado en la parte inferior de la escala ocupacional, y en muchas ocasiones, por la presión social, la mujer acepta esta situación convirtiéndose en cómplice de su sumisión.

En este sentido las telenovelas le hacen sentir a la mujer que el trabajo realizado fuera del hogar es sólo un complemento de su vida; el dinero obtenido por su labor será para comprarse pequeños lujos como ropa, cosméticos, perfumes, etc.

¹¹¹ RAMÍREZ, Santiago. El mexicano, psicología de sus motivaciones. México, Edit. Debolsillo, 2004. Pág. 134.

Sin embargo también plantean una contradicción en este discurso, por un lado, presentan a la mujer trabajadora y con éxito como evidencia de la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres, y por otro, le aconsejan que no descuide su hogar, a su familia y a su esposo.

De acuerdo con el Consejo Nacional de Población (CONAPO) en México existen 6.9 millones de hogares cuyo sostén principal es la mujer, es decir, uno de cada tres hogares reciben ingresos del trabajo de una mujer.¹¹² Sin embargo, en la cultura mexicana, la mayoría de los hombres continúan con la idea de que es él quien debe trabajar, su esposa debe estar a cargo de la casa y de los hijos; y aunque no lo manifieste, el hombre tiene temor de que la mujer sea más independiente al trabajar fuera de casa.

A pesar de los cambios y transformaciones en el ámbito social que la mujer ha tenido en nuestro país, la mayoría de los hombres continúan con la idea de la figura masculina como proveedor del hogar y por tanto, quien mantiene y debe trabajar, su esposa debe estar a cargo de la casa y de los hijos; y aunque no lo manifieste, el hombre tiene temor de la mujer independiente al trabajar fuera de casa.

El hombre forma un hogar cuya base es él, demanda obediencia de cada uno de los integrantes de su familia, y aunque les demuestra cariño y amor, les impone su autoridad; no sigue ciertos lineamientos religiosos inculcados por la madre, sin embargo, sí exige la obediencia de sus hijos hacia la religión.

De esta forma inicia un círculo de domino y sumisión en donde la mujer se encuentra sumida, la esposa mexicana se somete nuevamente al servir a su esposo como lo hizo la madre, entra en el

¹¹² [http://www.conapo.gob.mx/es/CONAPO/Series de informacion tematica y continua de hogares en Mexico](http://www.conapo.gob.mx/es/CONAPO/Series_de_informacion_tematica_y_continua_de_hogares_en_Mexico)

camino de la abnegación, con lo cual va a demostrar la negación y la falta de satisfacción de muchas de sus necesidades como mujer.

Con la llegada del modo de producción capitalista, la mujer fue relegada, se enfrascó en la familia y se convirtió en dependiente del hombre; se le negó nuevamente la autonomía del esclavo asalariado libre y se quedó en una etapa precapitalista de dependencia personal.

Todo esto inicia en la familia y su conformación: “En su origen, la palabra familia no significa el ideal formado por una mezcla de sentimentalismo y disensiones domésticas del mojígato de nuestra época, al principio entre los romanos, ni siquiera se aplica a la pareja conyugal y a sus hijos, sino tan sólo a los esclavos. Famulus quiere decir esclavo doméstico y familia designa el conjunto de los esclavos pertenecientes a un mismo hombre”.¹¹³

La supuesta incapacidad de la mujer para realizar ciertas tareas, está originada en su historia como consecuencia de fenómenos sociales como las costumbres, valores, preceptos religiosos e ideas ancestrales que se han arreglado en nuestra sociedad capitalista.

Ante este panorama, se le negó toda posibilidad de vida social y se le aisló en la casa, así mismo se les privó del conocimiento y de la educación social cuya fuente básica se tradujo al privar a las mujeres en la organización colectiva de luchas industriales y de masas.

Con todo esto, la mujer ha sufrido de un aislamiento confirmado por la sociedad y por ellas mismas colocándolas en un sitio de incapacidad femenina con lo cual se dio una autodestrucción como persona de la mujer, y la disminución inmediata de su integridad física aumentó considerablemente.

¹¹³ ENGELS, Federico. Origen de la familia. La propiedad privada y el Estado. México, Edit. Coyoacán, 1994. Pág. 64.

De esta forma, la mujer se sintió limitada en su desarrollo laboral, en su autonomía sexual, psicológica y emocional, por ejemplo, la sexualidad en lugar de ser una actitud de comunicación y placer para la mujer, se transforma en todo lo contrario, fortalece el dominio ejercido por el hombre; la libertad que según él cree tener no es otra cosa que esa libertad basada en la desigualdad.

La manera en que la mujer actúa en sus actividades cotidianas, está íntimamente ligada a las funciones que desempeña dentro de la familia, así como a las relaciones interpersonales dentro de la misma; la familia además, recrea y transmite los valores, normas y actitudes que van a determinar y orientar la conducta individual y social de cada uno de sus miembros.

Para entender la situación de la mujer dentro de la sociedad no podemos dejar de lado a la familia como institución mediadora entre el individuo y el grupo social; todo lo que la mujer realice en la sociedad estará ligado a esta unidad, que a su vez refleja en su seno las formas de relación y producción de la sociedad, la mujer se relacionará con el mundo exterior a partir de las herramientas afectivas proporcionadas por la misma familia.

“La exaltación de la importancia de la familia y de las funciones reproductoras dentro de ella le corresponden “naturalmente” a la mujer, ha sido utilizada por la sociedad para mantenerla lejos de otras cuestiones en las que se pudiera manifestar interesada y en las que también pudiera resultar una competencia nada grata para quienes detentan el poder de las instituciones”.¹¹⁴

La mujer de clase media no necesita traer agua del pozo, ni cosechar en el huerto, como lo hace la mujer del campo, le basta una tarjeta de crédito y un Smartphone que puede llevar cómodamente

¹¹⁴ ELU de Leñero, María del Carmen. El trabajo de la mujer en México. México, Edit. Instituto Mexicano de Estudios Sociales, 1975. Pág. 25.

de un sitio a otro; indudablemente la mujer de la urbe ha progresado más, sin embargo sus aspiraciones, aquí como en el campo, tampoco cuenta o son reducidas a los deseos del hombre.

Sin embargo, la mujer citadina sean cual sean sus aspiraciones o deseos, debe mantenerse bien arreglada y sexy, de acuerdo a los modelos establecidos por los medios de comunicación, en especial los audiovisuales y en sus productos (por ejemplo la telenovela) para así complacer totalmente a su marido.

Sin embargo, no todas las mujeres se comportan de la misma manera, cada una actuará dependiendo de la situación económica, social, cultural, educativa a la que pertenezca; por ello para ubicar a la mujer dentro de cierta clase social se debe considerar su ocupación, su profesión, sus pasatiempos, su forma de vestir, etc.

Por lo tanto, podemos decir que las clases sociales son categorías históricas, es decir, se encuentran ligadas a los desarrollos de las sociedades; lo que define a una clase social son las relaciones económicas, ideológicas, políticas que tienen con otras clases sociales.

Aunque a últimas fechas la situación y dinámica de la mujer ha cambiado y modificado en la sociedad, los medios de comunicación masiva, en especial la televisión, se ha encargado de remarcar ciertas características limitantes para su desarrollo personal y profesional, por ejemplo, en la telenovela podemos observar que la mujer prefiere vivir dentro de un hogar al lado de su marido, su función es satisfacer en todos los sentidos a su compañero, funge como un adorno de la casa, como una criadora y conservadora de valores.

“Una pequeña reseña del día de una familia de clase media nos mostraría a una mujer que se levanta temprano, le brinda el desayuno a un señor gruñón, que le ha brindado una sexualidad

escasa y espaciada y que saliendo del trabajo, bien arreglado, a las nueve de la mañana, probablemente llegue a las dos de la madrugada”.¹¹⁵

De esta manera podemos observar cómo en la telenovela se comienza a reflejar a la mujer mexicana en una realidad de acuerdo al momento socio histórico en donde se presenta la temática, sin embargo plantea características atemporales, es decir, situaciones ya superadas en sus conquistas sociales; la mujer está consciente de que en sus manos está luchar contra la opresión y contra la desigualdad social entre hombres y mujeres.

La telenovela presenta a una mujer abnegada, frustrada e insatisfecha sexualmente, brindará a su hijo el exceso de sus cargas no satisfechas para reparar lo que no encuentra en su relación de pareja, sin embargo, la mujer mexicana de la actualidad se supera en lo personal y profesional; a pesar de ello aún existen mujeres que a pesar de haber adquirido lentamente conciencia del rol verdadero que le corresponde, aún no logran romper del todo con las ideas y preceptos impuestos por el sistema y la sociedad remarcada por los medios masivos de comunicación.

3.3. Los estereotipos.

“Es inútil todo contigo, jamás te superarás,
En el fondo perteneces a esa gentuza,
Siempre serás un mediquillo de barriada”.
Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

Antes de iniciar con el análisis de la villana en la telenovela mexicana, debemos presentar la definición del estereotipo que utilizaremos para explicar cómo se va representando las ideas y pensamientos sobre la mujer y su parte negativa.

¹¹⁵ RAMÍREZ, Santiago. OP. Cit. Pág. 137.

“Estereotipo: término acuñado por Walter Lippman para designar a las imágenes que cada individuo modela para sí mismo de las referencias obtenidas acerca de un determinado objeto material o mental”.¹¹⁶

“ Los estereotipos aluden a convicciones sociales que no se basan en juicios y análisis, sino en opiniones y usos establecidos, teñidos de una fuerte tendencia valorativa, íntimamente ligada a la ideología predominante , en tanto ésta representa un sistema de valores que legitima las relaciones sociales vigentes”.¹¹⁷

El estereotipo está cargado de significaciones colectivas que se justifica por su difusión como imagen y semejanza de cierta parte de la población y como reflejo de lo que ésta debe ser.

De esta manera podemos decir que el estereotipo es una configuración mental simplificada de un grupo social, y se elabora a partir de ciertos rasgos aislados y enfatizados de la personalidad, los gustos, el lenguaje, las conductas manifiestas, los deseos, las mentalidades, los vicios, las virtudes, etc.

En la mayoría de los casos, los estereotipos que maneja la telenovela, en la mayoría de los casos, no corresponden a la realidad de quienes la consumen; estas cultivan y difunden un modelo construido sobre la base de un estereotipo de mujer de estrato socioeconómico diferente a la de la televidente.

Por supuesto que este modelo destaca la situación de dichas mujeres, exagera el bienestar, la liberación, el goce que alcanzaron en la vida cotidiana, de esta manera, se muestra el estereotipo como si fuera lo máximo, o por el contrario, lo peor.

¹¹⁶ GONZÁLEZ, Carlos A. Principios básicos de comunicación. México, Edit. Trillas, 2008. Pág. 75.

¹¹⁷ POLINATO, Alicia. “Mensajes Retóricos: los estereotipos dominantes”, en Cuadernos de Comunicación, No.57, (México, marzo de 1980) Pág.50.

Dentro de este contexto, podemos decir que los estereotipos es un conjunto de creencias mantenidas por un individuo en relación con un grupo social.

Los estereotipos son construcciones cognitivas que hacen referencias a los atributos personales de un grupo social, son ejemplos de rasgos de personalidad, aunque no son los únicos.

Para entender los estereotipos, podemos ubicar esta concepción desde diferentes enfoques:

Enfoque psicoanalítico: Desde esta perspectiva, los estereotipos tienen como función satisfacer cuestiones inconscientes, operan como justificantes a ideas, conceptos y pensamientos formados con base en elementos negativos como los prejuicios.

Este enfoque también justifica la utilización del estereotipo como un mecanismo de defensa psicológico del yo a través de mecanismos como la proyección y el desplazamiento, esto es, darle y otorgarle al otro lo que yo no deseo poseer, vivir o tener puesto que pone en riesgo mi estabilidad emocional y psicológica.

El enfoque sociocultural: Los estereotipos surgen del medio social, son un reflejo de la cultura y de la historia, sirven para ajustarse a las normas sociales correspondientes a una época histórica; por ejemplo, cuando hay una categorización en los grupos de una sociedad, esto acentúa las diferencias, las cuales van a reunirse en un concepto: el estereotipo.

El enfoque sociocognitivo: el estereotipo cumple con una función de conocimiento, creencias y expectativas que tiene un individuo o individuos sobre un grupo humano; durante este proceso surge la información del otro, enfocando los procesos de atención, codificación, retención y recuperación por la memoria, haciendo énfasis en los sesgos que se producen en el procesamiento de la información.

De esta manera, se inicia la asociación de atributos determinados con ciertos grupos a partir de creencias y expectativas para ir determinando y agrupando individuos, de esta manera, surge una agrupación con el consentimiento de unos, y por el otro, hay una separación de otros que no comparten características, ese rechazo los va a llevar a unirse con otros que comparten esa separación.

Así podemos decir que el estereotipo depende del emisor pues éste determina el papel que representa el personaje y las acciones que realizará: “El análisis de las historias de las telenovelas centradas en relatos de mujeres, de amores, de salud, de enfermedad o en categorías sociales como roles profesionales o sexuales, uso de alcohol, modelos de comportamientos sexuales, etc., estudia cómo las imágenes permanecen o se transforman”.¹¹⁸

El estereotipo que se pretende analizar, el de la villana en la telenovela, es un personaje perfectamente delineado con características muy específicas y ampliamente reconocidos por el público televidente, pero no sólo basta con analizarlo, sino entenderlo, y través del concepto de fisonomía intelectual lo podremos hacer.

“Por fisonomía intelectual podríamos entender aquel perfil que adopta el personaje por el cual el lector consigue comprenderlo en todas sus motivaciones, coparticipar sentimentalmente en sus movimientos e identificarse con él intelectualmente como si en vez de una narración tuviésemos entre manos un complejo tratado bio-psico-socio-histórico sobre dicho personaje”.¹¹⁹

Este concepto de Umberto Eco nos ayuda a explicar de manera clara para explicar cómo un personaje adquiere su forma: un personaje es válido cuando a través de sus gestos y su proceder

118 VILCHIS, Lorenzo. La TV y los efectos del bien y del mal. Buenos Aires, Edit. Paidós Comunicación, 1993. Pág. 174.

119 ECO, Humberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona, Edit. Lumen, 1988. Pág.206.

se define su personalidad, su forma de reaccionar ante las cosas y actuar sobre ellas y su concepto del mundo.

“Podemos pues legítimamente afirmar que un personaje artístico es significativo y típico cuando el actor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes, con los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital”.¹²⁰

Por otro lado son muy variados y complejos los modos de conferir fisonomía intelectual a un personaje y ésta no emerge solamente del comportamiento externo y de los acontecimientos, sino también de un fluir de pensamientos o descripciones preliminares.

Al ser los estereotipos conceptos transmitidos a millones de telespectadores a través de la telenovela, es importante estudiar qué tipo de información conllevan tales elementos que se traducen en personajes universalmente conocidos con características reconocidas socialmente en otros, es decir, identificación física, intelectual, de raza etc.

3.3.1 El estereotipo de villana en la telenovela mexicana.

Al ser un producto cultural dependiente de la ficción televisiva se va a conformar por una serie de elementos estandarizados repetidos de manera constante en las historias presentadas; la esencia de este producto de ficción lo encontramos en la representación de espacios y escenarios conocidos y reconocidos por el telespectador sobre los cuales surgen un sinnúmero de historias de amor y desamor fácilmente asimilados por quien las consume.

Dentro de esta constante repetición de tramas, historias y personajes llenos de características conocidas como el de la antagonista femenina, la mujer fatal será capaz de llevar a cabo cualquier

¹²⁰ ECO, Humberto. Op. Cit. Pág. 204.

acción para alcanzar sus objetivos, ya sea riqueza, poder, belleza hasta el hombre deseado, jamás amado, sólo por capricho, porque esas son sus características básicas como parte negativa de la historia.

Esta llamada femme fatale, la antagonista de la telenovela es ya un recurso indispensable para el desarrollo de la trama narrativa, cuyo desenlace es esencial en la historia pero la importancia básica es el poder, la atracción, la seducción que se desprende de este personaje se ve acentuada en el momento de su final, en la mayoría de los casos, fatal resultado del castigo recibido por su comportamiento, sus sentimientos y su manera de actuar.

Analizar a la villana de la telenovela nos ayuda a demostrar como la telenovela mantiene, desde sus inicios, una lógica conservadora del concepto de castigo y la utiliza de manera sistemática, letal y sin precedentes, es una forma clásica que en ocasiones se viste de ropajes modernos sin perder su función: ser aleccionadora mediante la identificación de lo bueno y lo malo.

3.3.2 La femme fatal.

La mujer fatal o femme fatal es un mito que surge en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX y se extiende posteriormente a toda Europa. En términos muy generales, puede definirse como una mujer cuyo gran poder de fascinación provoca la destrucción o la muerte de uno o varios hombres; aunque hay excepciones, ella misma suele tener un final desgraciado.¹²¹

La figura de la Femme Fatal se inspira en tres corrientes principales de artistas plásticos del Prerrafaelismo, el Simbolismo, y al Art Nouveau cuyas bases las sentaron en cuatro fuentes principales:

¹²¹ GARCÍA Manso, Angélica. "Fuentes del mito de la "mujer fatal" en "El ángel azul (Der Blaue Engel, 1930), de Josef von Sternberg ", en Revista Norba-Arte. Vol. XXVI, (2006). Pág. 178.

1.- Mitología clásica y oriental:

Pandora fue la responsable de la venida del mal a la Tierra por haber destapado la caja en la que Zeus había encerrado todos los infortunios y miserias.

Medea provocó la desgracia del héroe tesalio Jasón al asesinar a los dos hijos que había tenido con él.

Homero dedicó versos a Helena, quien con su belleza desencadenó la Guerra de Troya.

Astarté o Ishtar diosa asirio-babilónica del amor y del placer, tuvo innumerables amantes a los que sólo retenía durante una hora, tiempo suficiente para envilecerlos con su funesto amor.

2.- La Biblia:

A través de su seducción, la cortesana filistea Dalila consiguió mutilar el poder físico de Sansón al cortarle la cabellera, en un acto de castración simbólica.

La decapitación del general asirio Holofernes a manos de Judit motivó que ésta apareciera como femme fatale en la cultura de finales del siglo XIX.

Salomé logró con su lasciva danza que el monarca Herodes Antipas le ofreciera la cabeza de Juan Bautista.

3.- Historia:

El funesto amor de Cleopatra frustró la prometedor carrera política y militar de Marco Antonio.

Mesalin, emperatriz romana de Tácito, Suetonio y diversos dramas del siglo XIX convierten en símbolo de la feminidad desenfrenada que hace del sexo su principal objetivo vital.

Lucrecia Borgiatambién fue otra de las figuras que se reveló en la cultura como arquetipo de la depravación femenina de Italia del Renacimiento.

4.- Literatura:

En la *Salambó* de Flaubert, el mercenario Matho halla la muerte como resultado directo de su pasión por la hija del general cartaginés Amílcar Barca.

El poeta alemán Clemens Brentano creó a la hermosa Lorelei, la cual, con la seducción de sus cantos, arrastraba a los navegantes hasta su altísimo y peligros peñasco situado en un estrecho pasaje del Rin, donde éstos naufragaban.

Jhon Keats publicó en 1820 una balada titulada *La Belle Dame sans Merci* en la que una dama aprisionada a un caballero con su larguísima melena.

El eclesiástico germano Wilhelm Meinhold creaba en su novela de 1847 a la bella hechicera Sidonia von Bork, que se vengó de los Duques de Pomerania provocándoles la muerte o la esterilidad.

La concepción de la femme fatal más representativa del siglo XIX fue la concepción demoníaca de la mujer fue en la novela *Drácula*, del irlandés Bram Stoker. Con ciertas claves y dejando entre líneas muchas cosas para evitar el escándalo de la época, Stoker da lugar a la formulación más perfecta hasta entonces de la mujer devoradora de hombres o vampiresa.

Es la imagen de la vampiresa la que actúa como puente para introducir el concepto de femme fatale en el Cine, hasta entonces presente solamente en la Literatura y Pintura. Este paso se da en

1913, cuando el filme *La vampiro (The vampire)*, de Robert G. Vignola, hizo de la actriz Alice Hollister la primera vampiresa del cine norteamericano.¹²²

Y una variante de la femme fatal que surge con el cine mudo y reúne características de la villana de la telenovela y es el término de la vamp, una mujer sofisticada, de modales a la vez estilizados y exóticos; físicamente suele caracterizarse por sus facciones llamativas y su cabello oscuro, al igual que el atuendo y maquillaje (este último enfatiza exageradamente los ojos y los labios). Aparece como una seductora implacable, y los hombres indefensos a los que seduce son presentados como víctimas incapaces de resistirse a su fascinación.

Hablar de la femme fatale del cine sienta las bases de la villana de la telenovela porque comparten características como la belleza sofisticada que la hace única entre las mujeres, su poder de atracción ante los hombres, su carácter firme y ambicioso ante los hombres, quienes caen rendidos sin fuerza alguna.

La telenovela (como lo vimos en el capítulo I del presente trabajo) tomó elementos del teatro, de la radionovela y de la literatura para conformar una historia cuya narrativa es el discurso de amor; es el cine quien reúne elementos de todas estas disciplinas para crear a la femme fatal y sentar las bases para que la villana, la antagonista de telenovela surgiera.

3.3.3 La villana y el cuento de hadas.

Los cuentos de hadas surgen desde tiempos ancestrales y a pesar de que la telenovela se le considera como un producto de alguna manera como un género perteneciente a la modernidad de los medios masivos de comunicación, existen características similares en su discurso.

¹²² GARCÍA Manso, Angélica. Opc. Cit. Pág. 181-182.

Bruno Bettelheim, psiquiatra y psicólogo infantil en su libro “Psicoanálisis de los cuentos de hadas”, hacer referencia al psicoanálisis como una herramienta para que el hombre fuera capaz de aceptar su naturaleza problemática de la vida sin vencerse ante ella o evadir su realidad.

Para Freud el sentido de la existencia del hombre se logra cuando lucha contra lo que parecen abrumadoras fuerzas superiores:

“Este es precisamente el mensaje que los cuentos de hadas transmiten a los niños de diversas maneras: que la lucha contra las serias dificultades de la vida es inevitable, es parte intrínseca de la existencia humana, pero si uno no huye, sino que se enfrenta a las privaciones inesperadas y a menudo injustas, llega a dominar todos los obstáculos alzándose, al fin, victorioso”.¹²³

Este mensaje no sólo es en los cuentos de hadas, también los hallamos en la telenovelas, el televidente recibe como principal mensaje que los protagonistas (la mujer buena y el galán) deben luchar contra el discurso armado por la villana para alcanzar su felicidad cuyo “premio” principal es la promesa básica de la telenovela: “Y fueron felices por siempre”, al igual que en los cuentos de hadas.

A diferencia de la ambivalencia que todo ser humano en la realidad posee dentro de sus características emocionales y de personalidad, en los personajes de los cuentos de hadas se polarizan la bondad y la maldad. Este es un punto en común de suma importancia con la telenovela, los personajes estereotipados caen en los extremos.

Tanto en la telenovela y en los cuentos de hadas los personajes definen su personalidad firme ante la maldad y la bondad, la sabiduría y la tontera:

¹²³ BETTLHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona, Edit. Crítica, 1996. Pág. 15.

“Una persona es buena o mala, pero nunca ambas cosas a la vez. Un hermano es tonto y el otro listo; una hermana es honrada y trabajadora, mientras que las otras son malvadas y perezosas; una es hermosa y las otras feas. Un progenitor es muy bueno, pero el otro perverso”.¹²⁴

Estas características las vemos también en las telenovelas: La usurpadora (dos gemelas separadas, la rica es mala y ambiciosa, mientras que la pobre es buena y sacrificada); en la telenovelas del productor chileno Valentín Pimstein esta dualidad se hizo presente al vestir a la bondad y la maldad con los mismos ropajes por ejemplo en “Vivir un Poco” (Rosa la hermana buena y sumisa, mientras que Aura era mala y manipuladora), Rosa Salvaje (Dulcina controladora y Cándida obediente).

“El hecho de que al final venza la virtud tampoco es lo que provoca la moralidad sino que el héroe es mucho más atractivo para el niño que se identifica con él en todas sus batallas. Debido a esta identificación el niño imagina que sufre junto con el héroe sus pruebas y tribulaciones triunfando él, puesto que la virtud permanece victoriosa”.¹²⁵

Como podemos ver, algunos elementos del cuento de hadas son recuperados por la telenovela, mediante la adaptación a la época, al momento socio-histórico se incorporan al melodrama televisivo y mostrar elementos que atraen profundamente al telespectador.

Uno de esos atractivos que la telenovela retoma del cuento de hadas son los villanos, de acuerdo con Bettelheim, son los malos quienes ostentan durante gran parte de la historia el poder, y por tal motivo, la atención; por ejemplo, en los cuentos, el usurpador es quien le arrebató al o la protagonista el control de la historia al despojarlo de lo que legítimamente le corresponde, este es el caso de las hermanastras y la madrastra de Cenicienta, la Reyna Mala de Blanca Nieves.

¹²⁴ BETTLHEIM, Bruno. Opc. Cit. Pág. 17.

¹²⁵ Ibidem. Pág. 17

La telenovela, al igual que el cuento de hadas, muestra conflictos internos de sus protagonistas, todos ellos en manos de los villanos, quienes parecieran manejar el destino de cada uno de los personajes, sin embargo, la misma historia va proyectando las posibles soluciones a los problemas.

Otro de los elementos en común entre estos dos productos es la manera en que se presentan al consumidor, su narrativa es sencilla, no exige la utilización de algún código o herramientas, simplemente captar su atención, leer y observar las ilustraciones en los cuentos de hadas, y oír y ver las imágenes en las telenovelas.

La esperanza es una promesa básica para lograr y obtener la felicidad proporcionando esperanzas respecto al futuro de sus personajes, en especial de los protagonistas, a pesar de los obstáculos puestos en el camino, ya sea por circunstancias de la vida (condición económica, social, profesional, etc.) o por la problemática planteada por la villana, al final se cumple la promesa del eterno final feliz.

Sin embargo, algo que es la máxima en las telenovelas (retomado de los cuentos de hadas) y se debe ocurrir para hablar de este género televisivo y es que los buenos son felices al final y los malos pagan sus fechorías, esa es una fórmula infalible y forzosamente a cumplir para hablar de una telenovela, incluso en las llamadas telenovelas realistas.

Un ejemplo lo encontramos en la telenovela *Mirada de Mujer*, producción de televisión Azteca, donde Paulina, una mujer de 50 años, bella, provocadora y que ejercía su sexualidad de una manera libre sin temor a ser criticada, salió del molde establecido de mujer sacrificada, madre de familia y esposa abnegada, recibe como lección una enfermedad terminal, por no ser como el modelo establecido de mujer mexicana.

La telenovela mexicana maneja las fantasías y sucesos fantásticos que podemos observar y reconocer en los cuentos de hadas, es una ensoñación de los adultos, un cumplimiento de deseos reprimidos, por ejemplo la victoria sobre todas las adversidades y la destrucción del mal representado por los enemigos.

Otra de las semejanzas que encontramos entre la telenovela y el cuento de hadas es la construcción y representación de los personajes partiendo de una situación inicial, donde se describe a cada uno de los elementos para ir conformando el discurso y que el consumidor conozca el conflicto a solucionar.

De acuerdo con Vladimir Propp, en su texto “morfología del cuento” establece esferas de acción de los personajes dentro del cuento fantástico, las cuales se pueden apreciar también en las telenovelas: para efectos de nuestra investigación sólo mencionaremos la esfera de la villana:

1.- Esfera de acción de la antagonista:

a) Daño (En la telenovela “Teresa”, la protagonista del mismo nombre se avergüenza de su condición social y se lo hace saber a sus padres, a pesar del solo que esto provoca, ella disfruta recordándoselos a cada momento.

b) Combate vs héroe. (Teresa en todo momento comienza una lucha en contra de su amiga Aurora, quien representa la bondad e ingenuidad que Teresa no quiere ni posee, al contrario, la riqueza es el único “atributo” que envidia Teresa de Aurora.

c) Persecución. (Teresa utiliza sus atributos físicos, y en esta nueva versión a diferencia de las anteriores, e intelectuales para obtener sus propósitos, ascosa al profesor Héctor para abrirse paso en el ámbito profesional, a Mariano para tenerlo a sus pies).

“La voluntad y las intenciones de los personajes ni pueden ser considerados como criterios esenciales en su definición. Lo que importa no es lo que quieren hacer, ni el sentimiento que palpita en ellos, sino sus actos como tales, definidos y valuados desde el punto de vista de sus consecuencias para el héroe y para el desarrollo de la acción”.¹²⁶

Uno de los elementos tomados de los cuentos de hadas y trasladados a la telenovela son las motivaciones, “Entendemos por motivaciones tanto las causas como las intenciones personales que incitan a los personajes a cumplir tal o cual acto”.¹²⁷

La ambición de poder, de riqueza son las principales motivaciones para la villana, quien constituye el contrapeso de las características de los protagonistas, son generadores de acción, y ello le otorga dinamismo a la historia porque provoca el movimiento de los personajes para solucionar los conflictos provocados por la villana.

A pesar de que la telenovela maneje estereotipos bien definidos y revestidos de novedad de acuerdo al momento socio-histórico, y manejen situaciones improbables, insólitas o fantásticas, se van a presentar ante el televidente como situaciones normales, como algo que podría sucederte a ti o al vecino de enfrente, algo cotidiano y para ello se manejan escenarios comunes (viviendas, escuelas, fiestas, profesiones, etc.) situaciones de vida (nacimientos, muertes, matrimonios, enamoramientos, etc.)

La telenovela va a proporcionar materiales de fantasía que, de forma simbólica, le indican cuál es la batalla que debe librar para alcanzar la autorrealización, garantizándole un final feliz, es decir un discurso con carácter optimista manteniendo en suspenso al televidente, siempre con la esperanza de que todo habrá de solucionarse.

¹²⁶ PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. 5ª Edición. México, Ed. Colofon S.A., 1997. Pág. 112.

¹²⁷ Ibidem. Pág. 102.

Cuando alguna telenovela, por innovación en el discurso, trata de salirse del esquema del “final feliz” el público rechaza la historia, debido a que gran fuerza de la telenovela radica precisamente en el hecho de que los televidente vivan el sufrimiento de los protagonistas a manos de la villana durante 199 capítulos, cuya recompensa va a llegar en el capítulo 200 con la solución a todos los problemas con una boda y un beso al final.

3.4 El proceso de identificación con la villana de telenovela.

“Estoy harta hasta del sonido de voz, de su presencia,
de su amor que nadie le ha pedido, jamás lo vi como a un hombre,
sólo como a un libro más de estudio”.
Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

La identificación es un aspecto fundamental y central para comprender el desarrollo, conformación y organización de la personalidad, tal como lo sostiene Freud al mencionar como un elemento que constituye la forma más primitiva del enlace afectivo con otra persona.

“La identificación interviene en toda relación humana estableciendo la corriente de simpatía entre el individuo y el objeto, ya que no sólo tiende a asimilar sus actitudes, gestos o emociones, sino que permite situarse en el lugar del otro para comprender mejor su pensamiento y su conducta”.¹²⁸

Ante ello, se debe aclarar algo de suma importancia: no confundir el proceso de identificación con el que corresponde a la imitación, la cual es un paso normal durante el proceso de desarrollo y puede formar parte de la identificación o ser un componente fundamental de las primeras identificaciones en edades tempranas.

¹²⁸ GRINBERG, León. Teoría de la identificación. Argentina, Edit. Paidós, 1978. Pág. 7-8.

“La imitación juega un papel importante en la adquisición de la conducta desviada y adaptada. Al observar la conducta de los demás y las consecuencias de sus respuestas, al observador puede aprender respuestas nuevas o variar las características de las jerarquías de sus respuestas previas, sin ejecutar por sí mismo ninguna respuesta manifiesta, ni recibir ningún refuerzo directo”.¹²⁹

La identificación no crea la capacidad de pensar, caminar, hablar, fijar objetivos, sino que tales capacidades aparecen con matices y acentos particulares tomados de las representaciones del objeto, en el caso de nuestro estudio es proporcionado por las telenovelas, por los personajes como la villana.

Ante este escenario, podemos ver como los medios de comunicación masiva elaboran sus productos para que el auditorio se identifique con los contenidos: “En el análisis de los contenidos de los medios, el concepto de identificación es primordial: la motivación central de las programaciones es producir identificación del público con quienes aparecen como figuras estelares”.¹³⁰

La villana exagera sus características perfectamente delineadas y profundamente cargadas de un amplio esquema estereotípico, constituyen el estandarte del género televisivo para producir y reforzar el proceso de identificación, y el resultado inmediato será una mayor audiencia para la telenovela, objetivo final de la empresa productora.

Un elemento esencial en este proceso de identificación es el medio social en donde los individuos se desarrollan, ya que por medio de él se pueden encontrar e incluso crear numerosos deseos y

¹²⁹ BANDURA, Albert y Walter H. Richard. Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad. Madrid, Edit. Alianza Universidad, 1982. Pág. 57.

¹³⁰ Ibidem Pág. 59.

necesidades de identificación que en ocasiones son muy fuertes y quedan sin cumplirse por circunstancias personales o del medio.

El círculo de personas con quien se encuentra el individuo común en su realidad social y con quien puede existir una identificación, suele ser muy pequeño en el aspecto cuantitativo debido a que no todo individuo encuentra en su ambiente social personalidades ricas y potentes.

De acuerdo a Enrique Guinsberg en su libro "Control de los medios, control del hombre" nos dice que no se trata de provocar una admiración racional basada en la calidad objetiva del actor o en sus ideas, sino lograr una integración psíquica de adoración y de admiración con carga afectiva que ligue al público con los personajes, tal como ocurre en la telenovela, la transmisión de un estereotipo y de una situación (en este caso el melodrama) lo que implica introyectar los contenidos y características del personaje.

"Por medio de la comunicación social se amplía considerablemente el círculo de objetos potenciales de identificación más allá de eso el hombre como ente dotado de fantasía, independientemente del espacio y del tiempo, aspira al encuentro con figuras de identificación que en realidad no existen; buscan seres de leyenda y fábula, ángeles y diablos, al héroe, al superhombre, a la imagen ideal".¹³¹

Con el proceso de identificación, un YO se convierte en otro, el primero se comporta en ciertos aspectos del mismo modo que el segundo, lo imita como si lo incorporar dentro de sí; por esta razón, dicho proceso se convierte en un elemento fundamental de repercusión en la telenovela.

A diario podemos observar como una figura de éxito o de moda es imitada por infinidad de seguidores, esta asimilación va desde una forma de vestir, en un modo de comportamiento, en sus

¹³¹ GUINSBERG, Enrique. Control de los medios, control del hombre. México, Edit. Pangea, 1988. Pág. 102.

costumbres, incluso se llega a interiorizar (ya sea de manera consciente o inconsciente) elementos de su personalidad, que equivale a una asimilación de rasgos ideológicos.

Un ejemplo de ello lo encontramos en nuestro caso de estudio, en la telenovela “Teresa” la protagonista tiene una frase de identificación para justificar su accionar, para aligerar la intención de su comportamiento ante su familia “Entre ser y no ser, yo soy” con un movimiento de manos al mencionarlo; esta frase fue identificada por un sector de jóvenes quienes la repetía. Y no es coincidencia que se utilizará esta frase, ya que hace alusión a la famosa frase hecha por el escritor inglés William Shakespeare en Hamlet “Ser o no ser”.

Otro elemento fundamental en la identificación es el reconocimiento del personaje por parte del televidente:

“El personaje dentro del contexto de la obra ha adquirido fisonomía intelectual. Hasta el punto que nos vemos inclinados a verlo como fórmula viviente, definición encarnada de aquellos mismos comportamientos”.¹³²

“La identificación –internalización o introyección de modelos- lógicamente es útil en tanto los mismos representen figuras con contenidos deseados y admirados para el sistema o medio que lo utilice”.¹³³

Estos modelos contribuyen a la conformación de la conducta del individuo, la modificación de las normas sociales, y por lo tanto la asimilación de los procesos sociales en donde todos los individuos tienen alguna participación.

¹³² ECO, Humberto. Opc. Cit. Pág. 209.

¹³³ GRINSBERG León. Op. Cit. Pág. 105.

En el texto “Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad” de Albert Bandura nos habla de tres consecuencias para la formación de la personalidad al estar expuestos a un modelo:

1.- Un efecto modelado, que implica la transmisión de pautas de respuesta de una imitación precisa y que previamente ni se encontraban en el repertorio de respuestas del observador (público televidente en el caso de la telenovela).

2.- Un efecto inhibitor o desinhibidor que se refleja en un incremento o decremento de la frecuencia, la latencia o la intensidad de determinadas respuestas adquiridas previamente por el observador más o menos similares a las que muestra el modelo (el estereotipo de villana de la telenovela, Teresa en nuestro caso).

3.- Un posible efecto de provocación, en el que la observación de las respuestas de un modelo sirve como señal para que el observador “dispare” respuestas similares que no son completamente nuevas, ni están inhibidas como resultado de un aprendizaje previo.

Para comprender este proceso de identificación es necesario mencionar algunos enfoques psicológicos para tener una mayor comprensión del tema y su relación con el estereotipo de villana en la telenovela:

Para Sigmund Freud la identificación es:

La forma original del vínculo afectivo con un objeto.

Una forma regresiva de convertirse en sustituto de la carga objetual libidinosa, y

El resultado de cada nueva percepción de la cualidad común compartida con otra persona que no es objeto del instinto sexual

Lo anterior lo encontramos en el capítulo “La teoría de la identificación en la obra de Freud” del libro Teoría de la identificación de León Grinberg y resume la importancia de este proceso para el estudio del estereotipo de villana:

“Los conceptos desarrollados por Freud consideraban la identificación como intervención en la estructuración del aparato psíquico, del Yo y del super Yo; en la evolución posterior del individuo y en el desarrollo histórico de la humanidad, en la formación de los grupos, en la sublimación, en el aprendizaje, en la creatividad, en el control de la agresión en las elecciones de objeto, en la evolución del complejo de Edipo, en la empatía y la comprensión, en los mecanismos de elaboración onírica, en las fantasías y sueños diurnos, en los actos fallidos y en la formación de síntomas”.¹³⁴

Por lo tanto, podemos decir que dentro de la telenovela, el proceso de identificación más importante es el sacrificio y la abnegación para alcanzar la felicidad, es decir, sí surge la identificación con la protagonista o el protagonista (de conducta bondadosa, sentimientos nobles y transparentes, con una conducta moral aceptable a las normas sociales, al entorno, a los escenarios etc.) se alcanzará el triunfo y la felicidad después de librar muchos obstáculos; en cambio, sí se opta por tener una conducta como la villana (utilizar a las personas, sentimientos negativos, conducta moral no aceptable, ambición, odio, etc.) la derrota y el castigo serán inevitables.

Cada individuo es una representación social de su entorno, es una parte componente de numerosos grupos sociales, está influido por lazos de identificación hacia muchas direcciones constituyendo un ideal del Yo de acuerdo con los más variados modelos.

¹³⁴ GRINSBERG, León. Op. Cit. Pág. 33.

La distinción entre la identificación del Yo con un objeto y el remplazo del ideal del Yo por un objeto se puede ejemplificar con un grupo: los clubs de amigos, cada integrante trata al líder como su ideal, un modelo a seguir, mientras se identifica a sí mismo con sus iguales.

La identificación resulta ser un elemento primordial en múltiples programas de televisión, pero es en la telenovela donde podemos encontrar cómo ocurre este proceso mediante los estereotipos, el de la villana en nuestra investigación.

Por lo tanto, la relación que tiene la identificación y la telenovela la podemos resumir en lo siguiente:

-La telenovela está conformada por diferentes elementos de la vida común y corriente, dentro de este panorama cada personaje juega un papel predeterminado para provocar un cierto tipo de identificación.

-Dentro del ámbito psicológico, una telenovela influye y afecta al individuo en la dirección que marque el contenido de la telenovela, es decir, la intención dependiendo de la estructura sociocultural del individuo.

-La telenovela cumple con varias funciones, entre las que encontramos la de esparcimiento y distracción, es decir, como una válvula de escape para la problemática cotidiana, una especie de desahogo a las presiones diarias en los diferentes ámbitos de la vida del individuo.

En el proceso de identificación tiene una relación estrecha con los llamados procesos de internalización, la cual se refiere al traslado de un objeto (algo del mundo exterior) al interior del sujeto (parte integrante del mundo del individuo).

Tomamos en consideración el proceso de internalización porque de laguna forma cuando adoptamos modelos o pautas de conducta tomadas de los personajes de las telenovelas (frases de

los personajes, modos de vestimenta, modos de entretenimiento como deportes, actividades culturales, etc.) internalizando el contenido del mensaje televisivo haciendo que el individuo tome un elemento del mundo externo que repercutirá en el comportamiento en mayor o menor grado.

Los procesos de internalización son: Incorporación, asimilación, imitación, introyección e identificación introyectiva.

1.- Incorporación es un proceso primario equivalente a un acto físico-biológico de ingestión oral, incluyendo deseos y fantasías sádico, orales canibalistas; no profundizaremos en este punto porque se retoma a la edad más temprana del ser humano, cuando éste aún no ha se encuentra en contacto con los mensajes televisivos, por lo cual no contribuye al estudio del estereotipo de villana de telenovela.

Al hablar de la asimilación nos referimos al aspecto psíquico porque responde a la fantasía de fusión de las características de un objeto exterior con la esencia propia; la asimilación abarca ese deseo del individuo por adquirir características ajenas que tienen un carácter atrayente por un modelo que se convierte en ideal, por ejemplo, la figura de la villana.

Con respecto a la imitación podemos decir: “Imitar significa adquirir un modelo de conducta sin un ligamento emocional profundo con el objeto. Puede ser un precursor de la identificación o funcionar en forma independiente de aquella. Imitar significa actuar (Pensar o sentir), en uno o varios aspectos en la misma forma que otra persona con quien se ha estado en contacto”.¹³⁵

Dentro de la fórmula estereotipo Villana-televidente la imitación es un aspecto fundamental, esto lo encontramos en los seguidores que adoptan “modas” dadas a conocer por las telenovelas, por ejemplo la villana Teresa, con su forma de vestir, su manera de hablar, y en especial sus frases

¹³⁵ GRINSBERG, León. Op.Cit. Pág. 40.

cuya función era justificar y remarcar su forma de proceder; las jóvenes se peinan, visten y arreglan como Teresa ya que en su interior, de manera reprimida, desean tener el control sobre las situaciones cotidianas de su vida al igual que la villana.

“La imitación depende de las consecuencias de su respuesta para el modelo. A veces estas consecuencias son específicas de la conducta que se observa, como cuando los actos del modelo reciben una recompensa o un castigos inmediatos y pueden ser en términos de características de personalidad, como por ejemplo: el prestigio, la competencia, el status elevado y el poder”.¹³⁶

El contacto que se debe tener para la imitación no necesariamente es personal, por ello la televisión es una herramienta de fácil acceso, económica y de gran impacto al llegar a millones de “contactos” entre los televidentes y cierto personaje, por ejemplo Teresa.

Esta imitación crea sentimientos y arraigos emocionales con los personajes, por el ejemplo el televidente le toma cariño sin conocerlo personalmente, se sabe que es una actuación, una celebridad viviendo una historia llena de fantasía, sin embargo, el resultado es que el público televidente pueda adoptar aspectos distintivos pertenecientes a los personajes para imitarlos logrando con esto una satisfacción a su deseo de ser como tal o cual personaje de la telenovela.

La imitación se da con más facilidad en los modelos gratificantes con características que otorgan prestigio social, competencias y cualidades, las cuales están ausentes en el televidente. Teresa, una mujer joven, de condición social humilde, decide “exigir” a sus padres le otorguen una educación privada, le proporcionen ropa nueva que le haga lucir su belleza, componentes que atraen la atención de los hombres.

¹³⁶ BANDURA, Albert. Op. Cit. Pág. 88.

De esta forma, la imitación en las telenovelas delimita cuáles serán los modelos seleccionados como fuentes fundamentales de ejemplo en cuanto a sus pautas de conducta social, es decir son aleccionadores para bien o mal; en el caso de Teresa su comportamiento de negar a sus padres, la vergüenza por vivir en una vecindad, el interés por conseguir una posición social mejor; todas estas pautas de conducta son rechazadas en la sociedad, por un lado, pero por otro sirven de catalizador para “descargar” esa parte negativa de todo ser social.

Cuando hablamos de la introyección nos referimos a un proceso primario en la edad temprana del ser humano gozando de una relativa autonomía dentro de la persona mismo; esto le permite reemplazar al objeto transicional como fuentes de una actividad vinculada con los instintos dependientes de los impulsos.

El último proceso de la internalización son las identificaciones introyectivas, las cuales son definidas por León Grinberg de la siguiente forma:

“Son identificaciones que entran a formar parte de la constitución del Yo y de la personalidad y se encuentran en la base de la identidad del individuo. La experiencia de la identidad se construye por medio de una secuencia continuada de identificaciones introyectivas que llevan a una integración de estados sucesivas de la mente y de relaciones con los objetos”.¹³⁷

La telenovela va creando vínculos de identificación sólidos que en algún momento se pueden tomar como identificaciones introyectivas, y esto lo podemos apreciar en especial cuando el televidente es un niño o un adolescente, es precisamente en estas etapas cuando el ser social inicia su crecimiento físico a la par del desarrollo psicológico.

¹³⁷ GRINSBERG, León. Op. Cit. Pág. 43.

Con la presencia de factores externos como los mensajes de las telenovelas (decir cierta frase, vestir de la misma forma que la actriz protagónica, cantar los temas interpretados en la telenovela etc.) conjuntamente con la presencia de modelos ideales y de personajes estereotipados constituyen elementos que forman, o en su caso, deforman el comportamiento del individuo.

No se debe dejar de lado que todo modelo presentando en los medios de comunicación conlleva un mensaje ideológico determinado, es decir, el discurso televisivo también pretende la formación del sujeto necesario para el sistema al que se pertenece (no es tema de esta investigación, sin embargo es necesario mencionarlo porque es parte de la identificación que el ser social realiza al consumir la telenovela).

Podemos considerar a la telenovela como una forma de control al ser social mediante la explotación de las emociones y los sentimientos, por ejemplo, en el caso de “teresa” estamos hablando de una historia ya realizada, un remake o refrito (conceptos ya explicados en el capítulo I) donde se hace referencia a la memoria de un pasado en donde el recuerdo y la añoranza por los tiempos pasados son elementos que atraen a la gente adulta, y para las y los jóvenes se habla de superación profesional, moda, belleza y temas de su interés.

La telenovela utiliza a la identificación como una forma para captar y atrapar al televidente para asegurar el éxito comercial y la internacionalización del producto porque a pesar de hablar un diferente idioma, tener usos y costumbres distintos, la telenovela explota el amor, el odio, sentimientos universales y aceptados en todo el mundo.

3.5 Conformación de la villana en la telenovela.

“No lo hagas si quieres que siga considerándote como mi madre,
bastante desgracia ha sido nacer aquí”.

Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

Con los elementos anteriores, (los estereotipos, la femme fatal, la mujer mexicana consumidora de la telenovela y el proceso de identificación) podemos conformar una imagen de la villana en la telenovela así como la función que cumple dentro del melodrama; de esta manera se realizará el análisis de la telenovela “Teresa” versión 2010.

La importancia de la antagonista femenina en la telenovela asume gran parte de la tensión de la trama narrativa y supone la conducción alrededor de la cual se pone de manifiesto las diversas historias, incluso la de la protagonista principal; entre sus planes perversos y sus diversos actos fatales se entretiene un imaginario lleno de fatalismo femenino en donde el odio, la maldad, la ambición y un sin número de sentimientos negativos enfatizan y reafirman el carácter negativo de la villana.

Tan importante es la imagen de la villana como lo es su resultado, el final de su accionar, el castigo recibido a esta mujer malvada y cruel una vez aclarado el conflicto de la narración, es decir, la promesa básica de toda telenovela: el triunfo del bien sobre el mal, el evidenciar el destino fatal de los llamados personajes sin moral, principios y sobretodo escrúpulos porque son capaces de todo por obtener lo que ella quiere; el mensaje moralista desprendido de estos esquemas se convierte en parte esencial del desenlace de la telenovela.

El estereotipo de la villana en la telenovela debe cumplir con ciertos requisitos y una serie de características físicas para su rápida aceptación y asimilación; se trata de mujeres exuberantes,

bellas y atractivas que utilizan su carácter perverso para seducir y embaucar a los hombres que se aparecen a su alrededor, con fines de económicos y sociales, aunque a veces el aspecto amoroso hace presencia.

Una de las características de la villana es un tanto estandarizada al reflejar mujeres malvadas que se interponen en un amor verdadero, amantes capaces de seducir a un hombre casado, madres chantajistas incapaces de permitir la realización de la felicidad de sus hijos, o mujeres como Teresa buscando una ascensión social y lo hacen utilizando a los personajes que mejor puedan ayudarlas.

La villana de telenovela es seductora por naturaleza, así nace, es una característica propia, es arma fundamental del carácter de la antagonista, es fuerte y perversa; de una belleza extraordinaria y única, es elegante, sabe utilizar la ropa para destacar con su presencia y deja huella por donde pasa.

La antagonista es divina y poderosa, y lo más importante es y se siente fuerte capaz de lograr todo lo que se proponga; como una viuda negra, es capaz de devorar y sacrificar al amor de su vida para conseguir un lugar privilegiado en la sociedad; de acuerdo con los planteamientos de Assumpta Roura en su libro: Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón. Nos menciona:

“La figura de la mala está concebida para mostrar la capacidad de conspiración y destrucción que generan ciertas conductas erróneas precisamente hacia el ser que ama y su puesta en escena resulta imprescindible para contraponerla no sólo la figura de la buena, no sólo como contraste sino finalmente, para demostrar el triunfo del bien sobre el mal “.138

Esta autora describe a la villana de la siguiente manera:

138 ASSUMPTA, Roura. Pasiones de mujer. El sexo del culebrón. España, Edit. Gedisa, 1993. Pág. 46.

“Perversa, intrigante, provocadora., mentirosa, la mala tiene, aunque parezca paradójico, la capacidad de fascinar al ser amado hasta el punto de que éste jamás se percatará de los constantes peligros a los que le ha sometido su enamorada. (...) La capacidad de encantamiento será el arma más valiosa de la mujer mala, su enorme poder de seducción. Será ella quien conduzca la vida de su hombre-territorio –ahora hipnotizado- hasta controlar totalmente todo cuanto suceda”.¹³⁹

La villana de telenovela es producto de concepciones y percepciones de conocimientos culturales preexistentes de tiempo atrás; es una herencia directa de la bruja mala de los cuentos de hadas, de la arpía mitológica e incluso de la vampiresa de la literatura.

3.5.1 Aparición de la villana en la telenovela mexicana.

Con el surgimiento de la telenovela, dio inicio la conformación del triángulo amorosa esencial del discurso melodramático: la heroína, el héroe y la villana. La primera telenovela producida en México, *Senda Prohibida*, presentaba como papel principal a Nora (interpretada por Silvia Dérbez) un personaje que se balancea entre la imagen de la vampiresa escandinava y la femme fatal del cine al presentar a una mujer seductora y atractiva que no dudaría en ningún momento en hacer uso de sus armas de persuasión para conseguir su objetivo principal: ascender en la escala social y salir de la pobreza.

La segunda telenovela producida en México, *Gutierritos* presentaba la historia de un oficinista de los años 50's del siglo pasado, Ángel Gutiérrez, un hombre débil de carácter, noble de sentimientos, humillado por sus compañeros de trabajo y manejado por su esposa Rosa, quien a

¹³⁹ ASSUMPTA, Roura. Op. Cit. Pág. 47.

pesar de no ser atractiva o seductora, si ejercía un poderío al ser una madre manipuladora, una esposa prepotente y sin escrúpulos capaz de llevar a su esposo a la muerte.

La tercera telenovela es la primera versión de nuestro objeto de estudio: Teresa, una producción mexicana; este melodrama llevaba en el papel principal a la villana como protagonista: Teresa es una mujer joven de extraordinaria belleza, seducción natural y sin escrúpulos, hace de todo con tal de conseguir salir de la vecindad donde vivía para habitar una mansión, casarse con el prometido de su protectora, dejar el amor verdadero y hasta negar a sus padres y presentarlos como sus sirvientes; una mujer embaucadora capaz de extraer el mayor beneficio de los hombres que la rodean.

El hablar de las tres primeras telenovelas mexicanas nos otorga los elementos necesarios para observar que en los inicios de la producción de telenovelas ya comienza a tener un papel importante el estereotipo de la villana y rápidamente esta representación se convirtió en un emblema de la producción audiovisual de los melodramas.

Uno de los motivos esenciales para reproducción y aceptación del estereotipo de villana de telenovela dentro del gusto de las televidentes responde a necesidades moralizadoras, es decir, este melodrama televisivo cumple con la tarea de transmitir una serie de valores educativos que tratan de ser esquemas de comportamiento a seguir para cumplir con las normas morales de la época en cuestión, del momento social.

Uno de los principales motivos de la telenovela para ser un elemento moralizante dentro de la sociedad mexicana está relacionada directamente con la importancia de la religión que tiene dentro de la educación social. El mensaje de la telenovela buscaba educar en valores de la religión católica (una familia con hijos, fidelidad y obediencia de la mujer, represión de la sexualidad, amor al prójimo, etc.).

La representación del estereotipo de la villana en la telenovela asumiendo el rol de la antagonista nos lleva a la concepción y representación del pecado y la tentación: la malvada villana es una mujer sin escrúpulos que somete a los hombres con una intención muy bien definida y con unos objetivos claros.

La villana es la representación de la mujer provocativa e insensata, utiliza sus armas de seducción para trastocar la integridad de los hombres y volverlos locos a su paso; sus vestidos no son tan apropiados (encontramos un paralelismo entre sus exuberantes vestidos y el estilo tradicional, recatado y sencillo de la bondadosa protagonista) y suele ostentar lujo y riqueza.

Ante la presencia de la villana poca moral y escrupulosa, encontramos a la protagonista, el personaje bueno, correcto, religioso, obediente, virgen y sumisa; la villana y la buena son imágenes que se contraponen a lo largo de la narrativa melodramática haciendo un paralelismo perfecto de la tradicional dicotomía virgen/demonio.

La intención principal del enfrentamiento entre la protagonista y la villana es reflejar la constante lucha entre el bien y el mal en el melodrama de una forma frívola mostrando los resultados de elegir entre esas dos opciones: la protagonista, a pesar de no ser una mujer tan exuberante ni tener tanto éxito con los hombres, conseguirá el amor puro y la felicidad; la villana, por su parte, disfrutará de los hombres y sus riquezas, se divertirá en fiestas y actos sociales, pero finalmente será castigada por su arrogancia, malicia y egoísmo.

La representación del deber ser en la telenovela se aprecia en la relación entre la protagonista y la villana, el mensaje es contundente: por una parte, la relación del amor con la castidad y la sencillez y, por otro, el castigo letal a la lujuria, el sexo y la diversión.

La influencia de la religión en la telenovela se hace más claro en el desenlace de la villana, porque acaba relacionándose siempre con la impureza, mientras que la protagonista se acerca a los atributos de pureza estabilidad y dignidad; sin embargo no podemos dejar de mencionar que esta influencia religiosa es cada vez menor, pero aún se mantiene el vínculo moralizador para castigar el mal y premiar el bien.

3.6 El castigo de la villana en la telenovela mexicana.

“Pocas mujeres han tenido un ofrecimiento así,
Y reto a las que lo han tenido si no han dudado en aceptarlo”.

Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

Al hablar del castigo de la villana en la telenovela es uno de los elementos representativos, se trata de una forma sencilla y comprensible de transmitir el mensaje moralista que es resultado del discurso narrativo audiovisual. La telenovela se ha nutrido desde sus inicios de un carácter moralizador, que aparte de buscar el entretenimiento, supo incluir en sus contenidos el discurso educativo, la didáctica necesaria para formar a una sociedad que aboga por el triunfo del bien sobre el mal.

El castigo a la antagonista en las telenovelas suele provenir del destino que las condena al sufrimiento final, reflejando el mensaje moralizador-religioso que ha movido desde un inicio el discurso narrativo de la telenovela: la villana recibe en carne propia el dolor y el mal, se trata de una respuesta lógica a la mala conducta que tuvo con el resto de los personajes.

El castigo, por lo tanto, forma parte de una necesidad imperante de demostrar y afianzar el triunfo del bien ante todas las cosas, incluida la villana; esto con el objetivo de poner de manifiesto la victoria de la justicia en la narración, de acuerdo con Nora Mazziotti:

“Esa reparación justiciera es la que repara y otorga sentido y redime a los protagonistas de toda cadena de sustituciones, accidentes, postergaciones, dolores inmerecidos, peligros y amenazas que les ocurrieron de manera arbitraria. El final feliz opera como recompensa social a la trama pero esta opera en función de las expectativas del receptor. En este espacio de ficción existe espacio para la justicia y la felicidad “.140

A continuación vamos a analizar los castigos más comunes que la villana recibe por su comportamiento, existen desenlaces muy variados dependiendo del grado de maldad de la antagonista.

Por ejemplo, aquella villana que ha sido moderada y ha sabido controlar sus impulsos, o quien se ha dedicado a seducir hombres para conseguir su ascensión social, incluso aquellas que han sido más sanguinarias y sin escrúpulos, la que han sido capaces de matar y torturar, de mentir y manipular haciendo daño a quienes le rodean.

La villana puede sufrir penurias más humillantes, serán asesinadas, estranguladas, acabarán privadas de la libertad, o verán su arma principal, su belleza totalmente destruida; cada una de las villanas está condenada a un final cruel y despiadado de acuerdo al grado de maldad aplicado durante la trama.

El castigo de la villana es uno de los momentos más esperados por el televidente, lo cuales, “sufrieron” y vivieron a través de la televisión todas las maldades de la antagonista; aquí se proyecta el deseo de justicia, se cumple una función catalizadora por parte de quien observa en la figura de la villana, el anhelo de justicia se debe cumplir y ver cómo sufre en carne propia toda la maldad que ha causado a otros.

¹⁴⁰ MAZZIOTTI, Nora. OPC. Cit. Pág. 15.

Dentro de la telenovela, el castigo de la villana es uno de los más fuertes y duros en los productos de ficción audiovisual; el telespectador desea que la antagonista pague por todo lo hecho, despierta un sentimiento de revancha, hace “aflorar” su lado negativo, en la figura de la maldad se descarga la parte negativa del ser social: se reconoce al televidente como “malo” al desear cosas crueles a la villana, en ella descarga su “lado oscuro” que socialmente no puede expresar, por no ser correcto.

El carácter moralizador de la telenovela influye en este letal desenlace deseado por el televidente, porque es necesario cumplir con el máximo precepto de la telenovela: mostrar que hacer el mal siempre acaba pasando factura, todo lo malo se paga tarde o temprano; quien observa la trama por más de 100 capítulos desarrolla una afinidad aceptada con la protagonista, trata de “sentir” y vivir todos los males causados por la antagonista, sufre de una tensión por no poder ayudar a la protagonista, se conflictúa y su desahogo es el castigo letal.

Cuando pretendemos analizar el castigo de la villana en la telenovela nos encontramos con una multitud de casos en los que se destaca la muerte, la cárcel, el rechazo social, la locura, el suicidio; son muchos y muy variados y ello depende proporcionalmente con el fatalismo expresado por el personaje antagonista. Ante este escenario de múltiples opciones, es posible hacer una clasificación de los desenlaces más típicos y más memorables; así podemos observar de cómo se mantiene de una forma aleccionadora para el televidente.

Al igual que la clasificación realizada en el capítulo I, la mención de los castigos a la villana con sus correspondientes ejemplos tiene como objetivo analizar cómo el discurso de la telenovela representa la parte negativa de la mujer, mostrando los sentimientos y actitudes negativas que la sociedad y sus normas “reprimen” para conservar el orden social.

3.6.1 El suicidio de la villana.

El terminar con la vida propia ante la imposibilidad de cumplir con sus objetivos, ya sea dinero, posición social, al hombre anhelado, fama o incluso para liberarse del castigo social, es una salida fácil para la villana, su temor a la soledad, al rechazo, a la cárcel, al olvido y la pérdida de lo obtenido, hacen que en la antagonista surja un deseo de autodestrucción como una respuesta catártica ante su propio fracaso.

El hecho de que la villana asuma su propia derrota y decida acabar con su propia vida es señal del poderío que tuvo durante toda la trama, ante su desenlace final, ella toma en sus manos su destino, reconoce su incapacidad para lograr lo propuesto.

El suicidio es la máxima expresión del fatalismo expresado en la persona de la villana, es un sentimiento de impotencia del personaje ante el devenir de los hechos y la necesidad de aceptar y asumir su fracaso, es una salida para desaparecer.

La muerte en propia mano es preferible para las villanas antes que reconocer su equivocación y aceptar su responsabilidad ante las fechorías cometidas; el orgullo hace presa de ellas, su personalidad frívola, calculadora y cruel no les permite rendirse ante la adversidad.

3.6.2 El asesinato de la villana.

En ocasiones, el castigo para la villana viene de manos de otros personajes los cuales, cansados de la mala conducta, de los constantes abusos, de la conducta malvada, cruel y despiadada, deciden castigarlas mediante el asesinato al igual que ellas hicieron con otras víctimas.

Asesinar a una antagonista implica poder demostrar que la fatalidad acaba teniendo su castigo y que siempre existirá alguien o algo capaz de superar la malicia de la villana; por lo regular, el asesinato de la malvada suele producirse de la mano de los personajes masculinos, a los cuales se

les atribuyen rasgos más sanguinarios, aunque en ocasiones, la desesperación, la impotencia y la frustración orillan a personajes femeninos a terminar con la villana.

Dentro del asesinato de la villana existen diversas categorías para “liquidar” a la antagonista, que van desde el asesinato rápido y letal, hasta el asesinato sanguinario pasando por la tortura, los cuales van a ser determinados por el grado de maldad que haya manifestado la antagonista, así como de la época donde suceda, los escenarios van a significar el juicio social, el castigo aplicado de acuerdo a las normas sociales.

La estrangulación: Es un recurso utilizado para castigar a la antagonista, con el se pone de manifiesto la perversidad y el dominio de otros personajes que ante la maldad de la villana, deciden dejarla sin respiración, sin aliento alguno para poder seguir hablando de maldades, provocando enredos.

La muerte con fuego: El fuego, como reflejo de elemento purificador, se utiliza para borrar la huella fatalista hecha por la villana; haciendo una referencia simbólica a la histórica caza de brujas, la villana (que en este caso representa el papel de bruja, hechicera, capaz de embaucar con sus pociones y brebajes a cualquier personaje que se interponga en su camino) son quemadas en la hoguera como castigo final, y al igual como en la quema de brujas en la higuera, se realiza delante de otros personajes.

3.6.3 La locura como castigo para la villana.

Los deseos ambiciosos, de poder ligados a la malicia y el empeño de dominar a todos y todo cuanto hay a su alrededor, orilla a la antagonista a perder la razón y evadir la realidad que ya no puede manipular; la locura es la expresión de una villana psicológicamente débil, a pesar de su

mente retorcida llena de deseos de dominio y ansias de poder la llevan a un desequilibrio mental irremediable.

Cuando la villana encuentra como castigo la locura, normalmente es resultado del gran rechazo sufrido por parte de los personajes que rodearon a la antagonista; la amargura conjuntamente a la soledad y a un rechazo por parte de su objeto de afecto o de posesión acaban desequilibrando a la villana, quien ante la impotencia de resolver sus conflictos, pierden el contacto con la realidad para no asumir su responsabilidad ante sus actos.

3.6.4 El castigo legal para la villana.

En muchas ocasiones, cuando la villana ha sido cruel y despiadada con su entorno para conseguir sus objetivos, el castigo suele ser de carácter torturador, de manera que son marcadas para siempre por el mal causado a otros personajes; este tipo de castigo suele ser el más doloroso y humillante para la antagonista puesto que se trata de arrastrar por el resto de su vida las secuelas de su mala conducta y su perversidad.

Esta venganza del destino supone la peor derrota psicológica de una mujer fatal antagonista, denota la pérdida de su lucha contra el bien, sus armas de seducción no han sido suficientes para construir un camino lleno de prosperidad o para obtener el objeto anhelado, ya sea posición social, dinero o incluso el amor; estas villanas se convertirán en personajes aislados cuyos compañeros serán los recuerdos y la soledad.

La villana es un ser social completamente libre, si hablamos de actuación social sin ningún límite puesto por los otros personajes (aunque las antagonistas sean “esclavas” de sus sentimientos de rechazo al orden social establecido, al escenario en donde vive, etc.), su libre albedrío es lo máspreciado para ellas, es una arma que les permite realizar todo cuanto desean.

El castigo relacionado con la pérdida de la libertad y el aspecto legal se refiere a la cárcel, al encierro en una prisión como el castigo más letal para la villana; su accionar fue ilegal o fuera del contexto social establecido, en todo momento se mantuvo fuera de la norma, ha robado, asesinado, engañado, embaucado, y ante esto, la telenovela le da una lección cuando abre una línea de investigación policial que lleva a la antagonista a la prisión.

La villana va a la cárcel por acciones propias, no sigue las órdenes ni deseos de nadie, su accionar es personal, sus únicas influencias son la pasión, el amor mal correspondido, su ambición; el resultado es la pérdida de todo límite social que frenara el accionar de la villana, por lo tanto, su castigo será las leyes de los hombres, el desarme de la antagonista, y la humillación social al quedarse sin nada, sólo con la cárcel.

3.6.5 El castigo físico de la villana.

Uno de los elementos característicos de la villana es la seducción como arma para llegar a sus objetivos, y el castigo físico tiene la intención de terminar con la belleza y el atractivo de la femme fatal, se queda sin herramientas para seguir con sus fechorías; cuando la belleza, la seducción y el atractivo de la villana se destruye, la representación social de la villana se termina, al dejarla indefensa de su principal arma.

El objetivo del castigo físico para la villana es terminar con su poder de seducción, y por tanto terminar con el símbolo de de belleza y atractivo fatal de la mujer; el resultado es la humillación social de la que es objeto, ahora, su principal atractivo, su condición física, desaparece y ella misma comprende que su dominio terminó, y ella misma se condena a la soledad y al aislamiento social.

El castigo físico pone de manifiesto la reducción de su condición fatal al mismo tiempo que se condena al personaje a vivir el resto de su vida frente al reflejo de su malicia sobre ella misma, la maldad hecha en otros personajes y los horrores de sus fechorías los puede ver en su físico. Entre las maneras más representativas, utilizadas y repetidas en telenovela como castigo físico están el rostro desfigurado y la privación del movimiento, la invalidez.

Al terminar con las armas fatales de la villana quitándole su físico, la antagonista se le corta su accionar mediante la desaparición de la seducción; cuando la villana observa su rostros desfigurado o quemado, su cuerpo mutilado pueden acabar redimiéndose y entendiendo que el fatalismo característico no tienen sentido cuando pierden su belleza, por lo que se hunde en la locura, el odio y el resentimiento.

3.6.6 Otros castigos para la villana.

Encontramos dentro de los finales para las villanas otros menos usuales, en donde el objetivo es el mismo: terminar con la maldad de la antagonista y aleccionar con un discurso del triunfo del bien sobre el mal; con los cambios de escenarios, los momentos socio-históricos, el discurso de la telenovela se va adaptando al momento social en el que se presentan y ciertos castigos ya no impactan de manera que llamen la atención del televidente.

Entre los más destacados castigos encontramos:

El envenenamiento: Es un recurso letal, cruel y despiadado donde la villana sufre físicamente un dolor indescriptible; este castigo se puede equiparar y hacer alusión a la maldad de la villana: se dice que el ejemplo más claro de la maldad es el veneno, la antagonista lo “esparció” durante toda la trama, y al final, la villana muere alimentada de su propio veneno representadas por sustancias tóxicas.

Los accidentes: Otro final para la villana está en provocar su muerte por medio de accidentes, en la mayoría de casos son de automóvil; este tipo de castigo se refiere a la importancia de un destino en donde cada personaje recibe lo que le corresponde de acuerdo a la forma en cómo se comporto en toda la narración melodramática.

Este final se puede combinar con otros, es decir, la villana sufre un accidente y puede quedar paralítica, sufrir quemaduras, mutilaciones en su cuerpo, daños en su belleza física o simplemente morir.

Sepultada viva: Este castigo supone una de las torturas más crueles y dolorosas que un ser humano pueda sufrir, la muerte llega de manera lenta y rodeada de desesperación ante la falta de aire, de espacio y la inevitable asfixia. Por lo regular, este castigo llega como consecuencia de todo lo hecho por la villana, es decir, la antagonista disfruto con el sufrimiento de los demás, ninguna súplica fue capaz de detenerla, ahora ella pide auxilio, implora una piedad que no será escuchada, se encuentra sola, abandona y condenada a muerte.

La enfermedad fatal: Cuando la villana parece imparable, que sus fechorías y maldades no tendrán fin, su salud se quebranta, y surge de pronto la enfermedad como castigo para la antagonista. Por lo regular, cuando cae en cama, la mala se va desgastando físicamente, pierde su encanto y poder de seducción, no merma sus deseos de venganza y maldad, pero su cuerpo ya no soporta más.

El tipo de enfermedad ha cambiado conforme la telenovela ha avanzado, en sus principios se hablaba de enfermedades extrañas, raras, no se les ponía nombre porque eran temas tabús; hoy en día se habla de cáncer, SIDA, tumores.

3.6.7 Finales novedosos para la villana.

El castigo de la villana es un elemento reiterativo y necesario en la telenovela, es la manera en cómo el televidente va a comprender que el accionar siempre tiene consecuencias positivas o negativos de acuerdo a la forma de actuar de cada individuo, sin embargo, a últimas fechas, y ante la mayor oferta televisiva y competencia de telenovelas, los productores y escritores han innovado el castigo de la villana y le han dado la opción de arrepentimiento.

Toda telenovela sigue una esencia clásica: la lucha del bien contra el mal, la protagonista buena y bondadosa, la villana cruel y despiadada, y un final aleccionador (quien actúa mal, mal termina) que ahora le da a la antagonista la opción de enderezar su camino y volver al bien mediante el perdón.

Es aquí donde encontramos la novedad en el discurso narrativo en la telenovela, se rompe con la expectativa del público por un desenlace fatal, por un sufrimiento de quien sin piedad ejerció el mal en persona de los buenos: la antagonista.

La imagen de la villana malvada y fatal desarmada, tal vez sin dinero, enferma, accidentada o simplemente sola, se arrepiente de todo el mal hecho e intenta el perdón de su entorno y la aceptación del mismo, era poco probable y concebible en los inicios de la telenovela; no obstante, esta tendencia ha crecido en los últimos años. Este final da un giro argumental en la narración y ofrece al público un nuevo final no esperado, alimentando así la curiosidad y el suspenso sobre la trama.

Este final se le ha asignado a las villanas menos sanguinarias, a las que no han asesinado a otros personajes, su maldad se ha visto en ambición de poder, dinero y posición social, por renegar de su presente para mejorar su futuro, por ser caprichosa y embustera, por renegar su destino y

querer mandar en el destino ajeno, como es el caso de Teresa (a mayor grado de ser sanguinaria, mayor será el castigo).

El mensaje de este tipo de castigo para la villana tiene un carácter vinculado a la moral, a las normas sociales y a la religión, pues hace referencia al perdón, a la clemencia, a la posibilidad de reconocer los propios errores y empezar una vida nueva cerca del bien y alejada del mal; este final da la opción de cambiar.

Dentro de la evolución de castigos sobre la villana, podemos identificar los finales más crueles y trágicos porque combina elementos despiadados y retorcidos utilizando al miedo como herramienta, en manos de temores comunes entre el ser humano, en especial en las mujeres.

Estos casos se muestran como genuinos y originales, no hay precedente alguno ni copia, se le añade una característica nueva, un tanto diabólica, perversa y muy cruel; todo ello para lograr en el televidente el asombro y la expectación, porque a la par y como resultado del vienen consecuencias fatídicas.

Por ejemplo la muerte por ataque de animales, pero no de cualquier tipo, son aquellos que desde épocas remotas han representado el miedo para el ser humano, ya sea por ser salvajes, por su tamaño o incluso por ser sanguinarios o crueles como la villana (recordando que el animal no tiene el raciocinio como el ser social) este castigo es hacer semejanza al dolor causado por la antagonista al resto de los personajes.

Los planteamiento anteriores nos muestran cómo la mujer fatal de la telenovela sufre en cráneo propia la maldad que utilizo a lo largo de todo el melodrama; el triunfo del bien sobre el mal es la premisa del triunfo del bien sobre el mal y el inicio del declive de la villana y para ello, se ha

puesto de manifiesto la creatividad del escritor para poner de manifiesto que todo mal será castigado tarde o temprano.

A la villana se le castiga con dolor y sufrimiento por haber carecido de principios morales, por lo tanto el castigo es un elemento base para la narración y bastante estandarizado porque el discurso aleccionador para el televidente es mostrar la parte negativa del mujer, y que salirse del círculo moral siempre tendrá como consecuencia un final fatídico.

No obstante, y a pesar de los castigos repetitivos, la oferta de telenovelas, la evolución del género, los nuevos patrones de conducta y las resignificaciones de la villana, han llevado a evolucionar y presentar distintos finales, para dar entrada a lo genuino, moderno y novedoso y alejarse un poco de la tendencia clásica de quemar, matar, dejar inválida o desfigurar a la villana de telenovela.

En ocasiones, un castigo sangriento, cruel y terrorífico no es suficiente para la villana, ahora la lección se intensifica hasta límites inimaginables nutridos con el conocimiento previo del televidente, es decir se da una combinación de elementos de castigos clásicos son elementos novedosos, nunca antes vistos para impresionar y captar la atención.

3.7 Tipos de villana en la telenovela.

¿De veras quiere que me vaya?, ¿Por qué no quiere mirarme?,
porque trata de dominarse, de parecer indiferente, usted me quiere,
solo un hombre celoso habla así, sólo un hombre enamorado ha podido mirarme así”.

Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

Antes de iniciar el análisis de la villana Teresa en su versión 2010, es necesario hacer una mención (breve) de los estereotipos más representativos de la villana en la telenovela mexicana; no sólo

podemos hablar de damas jóvenes y bellas, también mujeres maduras, madres, trabajadoras y un sin fin de mujeres que por circunstancias de la vida, situaciones amorosas, o su simple condición de mujer, se ven orilladas a inclinarse por la maldad.

Pueden darse muchas combinaciones en una misma villana, la clasificación no es dura, sino simplemente son las más representativas y repetidas en el melodrama televisivo; sin embargo, es necesario mencionar ciertas características comunes a todas ellas, y ya dependiendo del curso que toma la historia, van adoptando elementos distintivos para formar parte de cada tipo de villana.

Algunas características han sido tomadas del texto de Vladimir Propp en su texto “Morfología del cuento” puesto que, como ya hemos mencionado en este capítulo, la esfera de acción de la villana de telenovela es similar a la bruja del cuento; los otros elementos han sido de la experiencia de observar y consumir la telenovela.

La villana siempre busca hacer un daño pasajero o permanente; su accionar va dirigido a desestabilizar el orden establecido para imponer su voluntad.

El combate contra el bien, representado en la imagen de la protagonista, está presente en todo momento; la buena tiene “algo” de lo cual, la villana carece o adolece y la imposibilidad de procesar esa pérdida ha hecho a la antagonista despertar su coraje e iniciar una lucha contra la heroína.

En todo momento, la villana inicia una persecución contra la protagonista, la busca para causarle mal, hacer de su vida un infierno en la tierra.

La traición es un elemento clave para la villana, se gana la confianza de las personas que la rodea, conocen muy bien a su entorno, no pierden detalle alguno de las acciones a su alrededor, son calculadoras (incluso algunas de ellas se les comparan con las víboras por su parecido al ejecutar

su ataque en contra de sus presas) y saben cuando cambiar su actuar y olvidar su bondad fingida y dar la espalda a quien no entra dentro de sus planes.

Para conseguir sus objetivos, la villana realiza un plan de acción malintencionado siempre en secreto y con astucia, procura maquinar bien sus planes rodeados de sentimientos mal intencionados, es decir intrigan en todo momento, sin mostrar del todo sus “armas”, las ocultan para seguir con su máscara de bondad.

Al no obtener lo que quieren, crea en ellas un resentimiento, una falta de aceptación de su realidad; esto las obliga a planear la mejor manera de hacer sentir a los demás esa frustración de la que es presa, es decir, planean cómo vengarse, la forma de atacar y hacer daño para poder “sacar” un poco de ese coraje y conseguir compensar ese dolor por no concretas sus planes.

En todo momento, la antagonista es una recolectora de información, está atenta a toda situación, personaje y acto que le pueda proporcionar “armas” para llevar a cabo cada uno de sus planes maquiavélicos; desde una sonrisa, esconderse tras una pared, intervenir llamadas, cartas, e-mail, redes sociales, todo es válido para conseguir elementos claves para manipular y ejercer su poderío sobre los otros personajes y situaciones.

El chantaje es uno de los elementos claves de la villana, finge dulzura y ternura, se muestra frágil y débil, porque pocas veces muestra su cara real, o si lo hace, es de manera paulatina; de esta forma, se gana la confianza de su entorno, cuando es necesario alude a los buenos sentimientos de los otros personajes para presionar y forzarlos a actuar de la manera que a ella le conviene y le da beneficios.

La manipulación es un arma predilecta de la villana, ella con el objetivo de conseguir algo sin tener que dar nada a cambio para aprovecharse y sacar mucho sin perder nada, es decir maneja a las

situaciones, personajes y su entorno a su favor para no perder en ningún momento su posición socio-económica y obtener el mayor beneficio posible.

La villana amante: Esta mujer desde el principio de la historia, anhela lo que no tiene, en especial lo amoroso, su objetivo principal son los hombres casados, mayores que ella, y fastidiados del ámbito familiar, deseos de una aventura con amante.

Esta mujer se hace villana porque no reconoce ningún límite social, reconoce a su condición como negativa, sin embargo, sus deseos dominan su pensamiento, la razón del deber ser son eliminadas por ellas, ni las súplicas de la esposa, de los hijos, de su familia pueden rectificar su actitud.

Ella es la casa chica, recibe al hombre en cuestión, no le preocupa el futuro, porque sabe muy bien que este es incierto, por ello, obtiene todo beneficio económico para cuando su idilio termine, no quede con las manos vacías, porque ella continuará buscando a otra “presa” que caiga en sus encantos y continuar con su papel: la villana amante.

La madre castrante: Es una mujer de hogar, hoy en día puede ser trabajadora y madre a la vez, responsable de su hogar, de su esposo, pero sobretodo de sus hijos, los cuales se convierten en el objeto de su afecto, su amor y en especial, de su sobreprotección, situación que la lleva a olvidar el amor desinteresado, para iniciar con su arma predilecta: el chantaje.

Por lo regular, es una mujer cuya vida gira alrededor del hogar, sus pláticas son sobre comida, hijos, cuidados, deja de lado el carácter de ser mujer, abandona su condición de ejercer su sexualidad para convertirse en la madre amorosa, que cuida y protege a sus hijos.

Esta mujer se convierte en villana cuando impide el desarrollo de sus hijos, los mantiene a su lado para controlar su vida; la manipulación y el chantaje son elementos propios de esta villana, puede

incluso jugar con su estado de salud, impedir la felicidad de sus hijos, oponerse a su libertad todo por el deseo de no perderlos, de seguirlos controlando y no se vayan de su lado.

La mujer adinerada: De condición económica acomodada, su posición social por lo regular es heredada, no se sabe cómo obtuvo su dinero, nació poderosa y esa es su principal arma ante la vida y la sabe usar cuando es necesario.

Como todo se le ha dado en la vida, es caprichosa, desea obtener lo que desea, y para ello no dudará en ocupar su riqueza y poder, por ello, se convierte en villana, la narrativa la coloca en una situación donde está rodeada de personas, que desde su punto de vista, son inferiores a ella, social y económicamente hablando ella es superior, y por tal motivo no dudará en humillarlos, hacerlos menos y en todo momento sentirse superiores a ellos.

Por lo regular, esta mujer se vuelve villana cuando compite por el amor con una joven de condición humilde, o cuando alguno de los miembros de su familia (hijo o hija) dejan el seno familiar por irse con alguien, que desde su perspectiva, es de condición social menor a la de ella.

Por esta situación, la mujer es capaz de todo para evitar que su descendencia se “mezcle” con los “pobres”, desde intrigar, engañar, sobajar hasta llegar al asesinato para evitar la realización del amor; a diferencia de la madre, la mujer adinerada no lo hace por amor a sus hijos, si no por el deseo de controlar, manipular y conservar su posición social.

Por lo regular, su castigo será la pérdida de su arma más representativa: la pobreza y la humillación social, la pérdida del control de la situación, su dominio en todas las esferas en donde se desarrolló.

La enamorada mal correspondida: Este tipo de villana es el que comúnmente se vuelve mala por las circunstancias de la vida, es decir, al inicio de la historia puede ser buena en todos los aspectos

de su vida, es parte del entorno de la protagonista, puede o no ser de condición económica alta, pero llega un punto en donde “peleara” con la protagonista por el amor.

Su transición de buena a mala se da ante la imposibilidad de lograr obtener lo que desde su perspectiva debería de ser suyo, el amor le cambia el panorama y se olvida de todo y de todos, se convierte en un ser lleno de amargura y dolor, capaz de cualquier artimaña para conseguir el amor mal correspondido.

La villana mala por naturaleza: A diferencia de la enamorada mal correspondida, este tipo de villana, desde un inicio del melodrama, es mala, con sentimientos negativos; la venganza, el odio, la maldad, el resentimiento y la envidia suelen ser patrones sentimentales que guían el camino de este personaje.

Puede ser una amiga, madre, compañera, hija, esposa, pareja, siempre con una relación directa con la protagonista, puesto que ella será el principal objeto de su rechazo, de su rencor porque tiene algo que ella carece ya sea amor, dinero, salud.}

Esta villana nació, creció y se presentó ante el público con sentimientos malos, actitudes negativas por tal motivo, no cambiará por ningún motivo, ella se presentó malévola y es la única forma de vida que conoce, le gusta ser mal y lo expresa en cada frase, pose y actitud.

La villana moralista: Este tipo de antagonista tiene como principal arma la moral y las buenas costumbres, utiliza el nombre de Dios para imponer su voluntad y que las cosas se hagan a su manera de ver, no hay más que su forma de pensar y ver la vida.

Es una mujer escrupulosa, de figura recatada, trata de dominar sus pasiones en nombre de la religión; Dios es su principal arma para ejecutar sus planes, en nombre del ser divino suele manipular a los que se encuentran a su alrededor, y a pesar de actuar en contra de toda regla

social (por ejemplo mata, miente, humilla y se olvida del amor al prójimo) y lo hace por mantener el orden.

Su fanatismo religioso lo lleva a cometer crímenes, y en todo momento ella encuentra una justificación en nombre de la moral y la religión, su actuar es malo y contrasta con lo bondadoso que debería ser al llevar a cabo los preceptos divinos, sin embargo, desde su óptica, su actuar tiene por objetivo conservar lo que ella cree es correcto.

Y al igual que en la clasificación de la telenovela y las características de la villana, en los tipos de villana se dan múltiples combinaciones y no es algo tan estandarizado, pues las circunstancias del melodrama otorgan la oportunidad de tener una villana multifacética y capaz de adaptarse a los diversos contextos en donde se desarrolla.

3.8 Análisis de la villana Teresa versión 2010.

“Cuando se tiene seguridad, no se necesita la buena suerte”.

Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

A continuación, se describirán los datos más relevantes y encontrados a lo largo de la telenovela “Teresa” versión 2010 en donde se muestra la manera en cómo se va formando el estereotipo representativo de la villana, para ello, se anotarán las principales características del contexto y los escenarios para tener una referencia de la situación, social, económica y cultural que vive Teresa, la protagonista del melodrama.

El fin de realizar este trabajo es tener un amplio panorama del ambiente en donde se desarrolla la historia de Teresa, pues con esta labor se tiene una idea más general amplia del porqué ella se considera una representación del estereotipo de la villana en la telenovela mexicana.

3.8.1 Contexto histórico.

Teresa se desarrolla en la época posterior al año 2000, no se especifica el tiempo exacto porque se inicia en un tiempo para transcurrir años (de igual manera no se nombra con precisión el transcurso del tiempo) y continuar con el melodrama. Esto lo podemos apreciar gracias a diferentes artículos como ropa, maquillaje, peinados automóviles, etc., por ejemplo Teresa utiliza faldas de mediano corte, blusas discretas que realzan su belleza, zapatos de tacón, cinturones que definen su cintura.

Otras de las personas que conviven con Teresa visten ropa como jeans, blusas de holanes, incluso hay quienes usan ropa de acuerdo al clima, en especial cuando se presentan en la preparatoria y universidad donde estudia la protagonista y como es de un nivel socioeconómico alto, se puede apreciar pues no es nada sencillo, se utilizan accesorios como collares, aretes, adornos del cabello, para el cuello etc.

En cuanto al cabello Teresa es la única cuyo color es negro resaltando por su brillo y esto acentúa sus rasgos y la hace distinta al resto del elenco femenino (por ejemplo, los personajes femeninos utilizan tonos claros, rubios y oscuros sin llegar al negro bien definido de Teresa).

En todo momento Teresa utiliza su cabello negro de manera suelta, no es lacio totalmente, es ondulado a la altura de la espalda media al inicio de la historia, cuando pasan los años, lo usa del mismo largo sólo que ahora si es lacio y del mismo tono negro.

Otro de los rasgos que nos hacen ubicarla en la mitad de la primera década del siglo XXI es la musicalización, el tema principal titulado “Esa hembra es mala” interpretado por Gloria Trevi, la canción entre los protagonistas (Teresa y Mariano) “¿A dónde vamos a parar?” de Marco Antonio Solís, la canción de amor entre Aurora (la mejor amiga de Teresa) y Mariano (quien se decepciona

de la villana y voltea a ver a la mejor amiga) se llama “De mí” del grupos juvenil Camila, y finalmente el tema “Teresa” del actor y cantante Aarón Díaz (quien interpreta a Mariano).

Durante el transcurso de la historia, se pueden apreciar avenidas importantes de la ciudad de México como Paseo de la Reforma, Insurgentes, Periférico y sus monumentos característicos como el Ángel de la Independencia, el monumento a la Revolución, la Torre Mayor, el Bosque de Chapultepec, Ciudad Universitaria, la Basílica de Guadalupe entre otros, y aunque el tiempo de construcción de algunos tiene tiempo, podemos ver la adecuaciones hechas con el tiempo.

Otro recurso para ubicar a esta Telenovela es el uso de la tecnología, podemos apreciar en la escuela preparatoria y la universidad donde asiste Teresa cómo los alumnos utilizan computadoras personas, de escritorio, su medio de comunicación son los celulares de pequeño tamaño.

Los automóviles también son de la época posterior al inicio del siglo XXI, el transporte público también es actual de la Ciudad de México, donde se desarrolla la historia (el metro de la ciudad, el metrobús, los microbuses, los autobuses, el trolebús y los taxis pintados con colores rojos y ocre) y esto le da un escenario significativo a la historia porque la ubica en un momento socio-histórico determinado.

Por lo tanto, y gracias a los elementos anteriormente descritos, podemos ubicar a la telenovela Teresa en los inicios del siglo XXI alrededor de 2007, y aunque no se hace mención de acontecimientos como sucesos políticos, económicos o sociales que podían darnos pauta para con exactitud poner una fecha, pero las características anteriores nos ayudan a decir que este melodrama es de la época actual.

3.8.2 Contexto económico.

“Teresa” se desenvuelve en un ambiente citadino, para ser precisos en la Ciudad de México, (ningún personaje hace mención de dónde se desarrolla la historia, pero los escenarios públicos nos permiten ubicar a la ciudad), por lo tanto podemos ver escenarios que contrastan al presentar la pobreza y la riqueza de los personajes.

Teresa es de un nivel socioeconómico bajo porque no cuenta con una casa o departamento propio, renta en una vecindad de la colonia Santa María la Rivera, ella reniega del lugar donde vive y lo oculta de sus compañeros (quienes a diferencia de ella, son de un nivel más alto) de escuela.

Su forma de vestir destaca del resto de los habitantes de la vecindad, sin embargo su ropa no la compra en centros comerciales, su madrina Juana es costurera y gracias a ello, a su ingenio y al cariño que le profesa a Teresa, ella puede vestir con modelos copiados de las revistas de moda y dirigidas a las mujeres, aunque ello le avergüenza pues desea vestir con modelos exclusivos de diseñador, porque eso le dará el status tan anhelado.

El lugar donde habita Teresa al inicio de la historia es un cuarto de vecindad descuidado con cuarteaduras y falta de pintura en las paredes, la cual está conformada al menos de unos 20 cuartos divididos en dos pisos, ella vive en el primer piso. Su casa está conformada de cinco cuartos una sala con dos sillones, un altar a la virgen de Guadalupe, una mesa de centro y un mueble en donde se colocan adorno como muñecos, carpetas, plantas, un comedor pegado a la sala formado de tres cuatros sillas, una pequeña cocina con refrigerador, un fregadero y muchos trastes desgastados y que no usan.

3.9 La representación del universo simbólico de la villana: TERESA.

“No me resigno a la mediocridad no puedo,
no quiero tener un día hijos que me la reprochen
como yo se las reprocho a mis padres”.
Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

La telenovela Teresa es una producción del grupo Televisa, cuyos antecedentes los encontramos en la empresa Televisión de México de la década de los 50's del siglo pasado. Televisa inició transmisiones oficiales con la fusión de dos medios: Televisión Independiente de México y (TIM canal 8) y Telesistema Mexicano en 1973.

Televisa, propiedad de la familia Azcárraga, se encuentra conformado por: Televisión abierta (el Canal de las Estrellas 2, FORO TV canal 4, Canal 5, Galavisión canal 9, cada uno con sus versiones en Televisión de alta definición HD); Televisión de paga (SKY, Cablevisión y Televisa Networks); Grupo Editorial Televisa; Televisa Interactive Media (Información por internet a través de esmas.com); Televisa Radio (Con las siguientes emisoras: W Radio, Los 40 principales, La ke Buena, Bésame Radio, Estadio W, XEW-AM “La voz de la América Latina desde México” .¹⁴¹

Teresa inicia transmisiones a través del canal 2, el Canal de las estrellas, el lunes 2 de agosto del 2010 a las 18:00 y concluye el domingo 27 de febrero del 2011 de las 20:00 a 22:00; con 152 capítulos de una hora al aire, esta telenovela de acuerdo con datos proporcionados por Univisión basados en la medidora de raiting (IBOPE), tuvo los siguientes raitings promedio en los meses de transmisión:

¹⁴¹ <http://www.televisa.com/>

TERESA Promedio: 18.65

Agosto: 16.56

Septiembre: 15.82

Octubre: 18.09

Noviembre: 18.97

Diciembre: 17.80

Enero: 20.55

Febrero: 22.08

El raiting final del capítulo transmitido en domingo fue de 32.9.¹⁴²

Los datos técnicos de la telenovela Teresa son los siguientes:

IDEA ORIGINAL: Mimí Bechalaín.

ADAPTACIÓN Y LIBRETO: Ximena Suárez.

CO-ADAPTACIÓN: Julián Aguilar.

PRODUCTOR: José Alberto Castro.

PRODUCTORES ASOCIADOS: Ernesto Hernández y Fausto Sainz.

DIRECTORES DE ESCENA: Mónica Miguel y Alejandro Gamboa.

DIRECTORES DE CÁMARA: Luis Monroy y Óscar Morales. ¹⁴³

¹⁴² <http://foro.univision.com/t5/Comunidad-de-Telenovelas/Rating-IBOPE-2010/td-p/424557418>

La telenovela Teresa ha sido producida en televisión en 5 ocasiones, cuatro en México y una en Brasil: en 1959 se realizó la primera versión protagonizada por Maricruz Olivier y Luis Beristain bajo la producción de Colgate-Palmolive; la segunda versión mexicana se graba en 1965 bajo el nombre del El Cuarto Mandamiento con Pituka de Foronda y Guillermo Zetina, bajo la producción de Valentín Pimstein; en 1989 llega la tercera versión producida por Lucy Orozco, protagonizada por Salma Hayek y Rafael Rojas; y la cuarta versión mexicana (nuestro objeto de investigación) en 2010. En Brasil se produce en 1965 bajo el nombre de Tereza, en la casa productora TV Tupi, y en los protagónicos Geórgia Gomide y Walmor Chagas.

Debido al éxito en televisión del año 1959, Teresa es llevada al cine mexicano en 1961 con un argumento Edmundo Báez; Maricruz Olivier vuelve a repetir el rol protagónico bajo la dirección de Alfredo B. Crevenna repitiendo el éxito de la telenovela.

De esta forma podemos ver, que la telenovela comienza a edificar sus significados simbólicos a partir de los lenguajes ya elaborados, los cuales están cargados con sentidos privados, es decir, con la experiencia individual formada y conformada por la influencia social de los símbolos que le preceden.

En el caso de Teresa 2010, el universo simbólico se conforma con las versiones anteriores en televisión y la versión cinematográfica, y se enriquece con el momento socio-histórico en donde se presenta, es decir, las representaciones de la sociedad se van a reflejar en el estereotipo de villana de acuerdo con el concepto de maldad, de villana que se tiene.

Para conformar el mundo simbólico de la villana Teresa, es necesario hacer una sinopsis y representación de cada uno de los personajes de la telenovela; ello responde a la necesidad de

¹⁴³ <http://televisa.esmas.com/entretenimiento/telenovelas/teresa/produccion/>

mostrar los escenarios en donde la protagonista se desarrolla y va creando su imagen con el discurso que cada elemento le aporta.

3.9.1 El universo de Teresa: Los personajes.

Teresa Chávez Aguirre (Angelique Monique-Paulette Boyer Rousseau):

Joven citadina de aproximadamente 20 años, de condición socioeconómica humilde, habita un cuarto de vecindad rentado en la colonia Santa María la Rivera; su padre de profesión mecánico y su madre dedicada al hogar y a lavar ajeno han tratado de proporcionar las herramientas necesarias a su hija para salir adelante, compensando la carencia económica olvidando el aspecto de poner límites ante la ambición de Teresa.

Mujer atractiva, bella por naturaleza y nacimiento (condición esencial de la villana) su inteligencia la hace diferente a sus demás compañeros (su condición de villana atractiva no entra en contradicción con su inteligencia, rompe con ese esquema y representa el simbolismo de la antagónica que actúa de manera pensante); este binomio (belleza-inteligencia) es el arma principal de Teresa.

A pesar de ser una mujer tenaz, inquebrantable ante la adversidad, Teresa se muestra vanidosa, déspota, orgullosa, ambiciosa, calculadora y sumamente hiriente no sólo con quien la daña (la gente que la desprecia por ser pobre y a la vez ambiciosa por “escalar” niveles sociales) sino también con quien le demuestra su amor (sus padres, su madrina Mariano su novio, a quienes los culpa por su falta de ambición por salir de la vecindad).

Teresa es consciente de su belleza, atractivo y deseo que despierta en los hombres, esto lo aprovecha para su beneficio, sin olvidar los valores inculcados por sus padres, utiliza el símbolo de su físico para lograr sus propósitos, sin “entregarse” a las bajas pasiones, conserva su “virtud”

intacta ante las situaciones (condición importante para la protagonista: entregarse por amor, no por pasión o interés).

Las carencias económicas son el principal motor que la llevan a superarse mediante los estudios, para obtener, en un primer momento, el reconocimiento de su entorno social (en la vecindad Teresa es la única estudiante universitaria que logra titularse, rompe con la representación del personaje humilde-ignorante), para después relacionarse con personas social y profesionalmente importantes.

Teresa tiene su autoestima muy alta, para ella, su condición social es un “error” de la vida, está en el lugar equivocado, pero su belleza e inteligencia son las armas perfectas para hacer frente a quienes la creen una arribista y oportunista; ella entrega su poder a los otros y no se hace responsable de sus actos, la vida es la principal culpable de su condición (representa a la vida en persona de sus padres, los cuales son los culpables de sus carencias).

Para ella, los sentimientos (en especial el amor) impiden a las personas desarrollarse profesionalmente, son un impedimento para su realización; Teresa pone en primer lugar al dinero antes que cualquier otra cosa (representa su felicidad en lo material) compensa la falta de felicidad con lujos (cuando niega a sus padres, se casa por interés).

Al final de la historia (y al ser la protagonista) se le presentan dos caminos: reconocer su ambición y apego a las cosas materiales, abandonarlos por completo, arrepentirse ante sus actos (aceptar que la maldad no es la forma idónea para obtener la felicidad) y dirigir su vida hacia el amor verdadero y sincero (ser humilde); o continuar en la misma postura e ambición y negación del amor para esperar su castigo (los cuales hemos descrito en este capítulo).

Arturo de la Barrera Azuela (Sebastián Rulli):

Hombre de aproximadamente 35 años, doctor en Derecho, catedrático, investigador y profesor de universidad privada (en la historia no se especifica el nombre de la universidad).

Heredero de una gran fortuna y dueño de un bufete de abogados de prestigio lo que le permite llevar una vida bastante holgada, con lujos como automóviles último modelo, vivir en una mansión atendida por sirvientes (heredada por sus padres quienes murieron cuando él aún era muy joven) trajes formales de diseñador, reuniones en restaurantes de lujo, viajes al extranjero, etc.

Es un hombre responsable, serio, y entregado a su carrera y a su hermana Luisa; cuando su padre fue acusado de un fraude y murió, Arturo perdió todo el apoyo de la gente que le rodeaba, incluso de su prometida Paloma, quien lo abandonó ante el escándalo, esto lo orilló a llevar una vida solitaria y dedicada a su profesión.

Con valores éticos y humanos sólidos como la honestidad (en su profesión no acepta la corrupción ni los sobornos) sincero, generoso (cuando conoce a Teresa le ofrece pagar sus estudios sin esperar nada a cambio, tan sólo ayudar a una buena estudiante) responsable, bondadoso (benefactor de varias asociaciones de caridad), sencillez (a pesar de contar con una posición económica solvente, no hace alarde de ello y lo mismo convive con gente de su nivel socioeconómico que con gente de bajos recursos).

Al conocer a Teresa, Arturo siente un afecto por ella al percibir los esfuerzos que ella hace para superarse y salir adelante; ante esta situación, el profesor De la Barrera apoya en sus estudios a la joven e inician una relación de la cual, Teresa saca provecho para utilizarlo y lograr su cometido de subir de escala social al engañarlo, manipularlo y hacerlo creer que ella está enamorada hasta el grado de casarse.

Cuando Arturo reconoce y asocia la belleza de Teresa con la infidelidad, los celos se apoderan de él y comienza a distorsionar la realidad y perder la noción de las cosas, a olvidar sus principios y valores para retener a Teresa a su lado, quien al principio sólo lo utiliza, pero al final se enamora de él para romper con la imagen de la villana sin sentimientos.

Mariano Sánchez Suárez (Aarón Díaz):

Joven atractivo de aproximadamente 20 años, de condición socioeconómica humilde, vive con su padre en la misma vecindad donde habita Teresa, se conocen desde niños, por ello, surge una atracción entre ellos que los lleva a iniciar un romance en donde el principal enfrentamiento se da por los valores de lucha, humildad y tenacidad de Mariano, en contraparte a la ambición y falta de escrúpulos de Teresa.

A pesar de su condición humilde, su deseo de superación lo lleva a retomar sus estudios en medicina para terminar una carrera, en un primer momento, para dar gusto a Teresa y lograr tener una posición social, que a vista de la villana, le otorgará una imagen de poder y respeto ante la sociedad, lo cual significara para Teresa una figura de protección y bienestar social y económico que sus padres no le otorgaron, es decir, ve a Mariano como un símbolo de bienestar futuro.

Su bondad, generosidad, sensibilidad y nobleza lo llevan a dirigir un dispensario en su barrio para atender a las personas que no tienen solvencia económica; ante esta situación (y cumpliendo con la promesa básica de la telenovela de las acciones buenas se recompensan) el padre de Aurora lo contrata para trabajar en un hospital privado y desarrollarse como uno de los mejores cirujanos de México.

Ante la decepción que le provoca Teresa cuando el ser profesional, trabajador y honrado no es suficiente para ella, decide dedicarse por completo a su carrera y logra tener la posición social-

económica exigida por la villana, esto no le hace olvidar su humildad y compromiso con los pobres a quienes ayuda en todo momento.

Mariano logra olvidar a Teresa e iniciar una relación amorosa con Aurora, con quien encuentra la comprensión, cariño y amor negado por Teresa.

Aurora Alcázar Coronel (Ana Brenda):

Joven de aproximadamente 20 años, de condición socioeconómica alta, rica heredera de la fortuna de un prominente médico, director de un hospital; rodeada de lujos, viajes, ropa, joyas, personas a su servicio, no hace que pierda su calidad humana y sencillez, esto es aprovechado por Teresa para abusar de ella en el aspecto económico.

Mujer de belleza dulce, refinada y con buen gusto (situación reflejada en su forma de vestir, de expresarse y dirigirse a las otras personas); su ingenuidad la lleva a creer todas las mentiras y embustes que Teresa le hace, incluso la ayuda y defiende de quien la humilla por ser pobre.

Es abnegada (entrega su poder en otras personas, por ejemplo estudia medicina para complacer a su padre), noble (el dolor ajeno la hace sentir mal), bondadosa (se hace voluntaria del dispensario de Mariano para ayudar a quien menos tiene), sacrificada (está enamorada de Mariano, pero al enterarse que Teresa lo ama, ella decide hacerse a un lado).

Aurora cumple y simboliza el universo de la bondad hecha mujer, en todo momento piensa en el otro antes que en ella; se muestra piadosa ante la desgracia ajena y trata de enmendar el destino de los desprotegidos; busca el bien de los otros; a pesar de los abusos y la maldad en su persona (en especial de Teresa, quien es la villana de la historia) no busca la venganza, su principal arma contra el mal es el perdón (símbolo representativo de la protagonista ante la villana).

Juana Godoy (Cynthia Klitbo):

Mujer madura de aproximadamente 45 años de edad, viuda soltera que se ha dedicado en a su profesión de costurera, a pesar de que su difunto esposo le dejó una pensión con la cual vive decorosamente, ella prefiere trabajar y de esta forma, logra tener una solvencia importante y ser la mujer “rica” de la vecindad donde vive Teresa.

Mujer que compensa la falta de hijos con Teresa, al ser su ahijada, la trata de manera amorosa, cordial y toma el papel de madre para tratar de guiarla y al mismo tiempo cumplir con cada uno de sus caprichosos y compensar la carencia económica.

Teresa aprecia, quiere y se muestra más afín con su madrina Juana, en ella ve la fuerza, el carácter, la simpatía, la alegría del cual, su madre carece y por eso siente más identificación con ella; es con uno de los pocos personajes por el cual Teresa siente respeto y la escucha, aunque al final de la historia, la niega por así convenir a sus intereses.

Refugio Aguirre (Silvia Mariscal):

Mujer de 55 años, con una instrucción escolar mínima, ello la obligó a dedicarse al hogar y cuidado de sus hijas Teresa y Rosita, cuando la situación económica se lo demanda, ella se dedicada a lavar ropa ajena, esto ocasiona varios conflictos con Teresa, quien se avergüenza de tener una madre lavandera (como la han llamado sus compañeros de universidad).

Refugio es una mujer dulce, buena, con valores morales y humanos altos, conservadora, la típica mujer abnegada que renuncia a su bienestar propio a cambio de la felicidad de su familia (o incluso de los demás), conforme y feliz con su familia y su hogar, esto la lleva a tener varios altercados con Teresa, quien le reclama su conformismo y falta de ambición ante las circunstancias de la vida (no se logra una identificación con la madre, se reprime el amor hacia el símbolo

materna que representa Refugio ante Teresa, por lo que compensa esa carencia con su madrina Juana).

Mujer de carácter suave, se mantiene firme y enérgica ante los caprichos de Teresa, sin embargo, su autoridad se ve opacada ante la debilidad de su esposo Armando, quien consciente y “solapa” cada una de las exigencias de Teresa.

Enferma del corazón, Refugio se ve limitada ante los actos de Teresa, trata de llevar por buen camino a su hija, de inculcarle a mor a la vida y al prójimo, humildad, sencillez, respeto y empatía, situaciones que su hija ve como muestras de debilidad y falta de carácter, por lo cual, Teresa termina abandonando a su madre.

Armando Chávez (Juan Carlos Colombo):

Hombre de aproximadamente 55 años de condición humilde, sin una instrucción profesional aprendió el oficio de mecánico con la práctica, lo cual le ayudó a sacar adelante a su familia, con Teresa trata de compensar las carencias económicas cumpliendo cada una de sus exigencias (ingresar a escuelas de paga, cambio de ropa, dinero para gastar, etc.).

En Teresa ve todo lo que él no pudo conseguir y lograr por falta de aspiraciones, por ello la decide apoyarla y en todo momento protegerla, sin que ello signifique un enfrentamiento con Teresa, y cuando ello sucede, prefiere justificar la conducta de su hija.

A pesar de ser un hombre de valores y moral inquebrantables, cuando Teresa decide abandonar su hogar e irse a vivir a casa de los De la Barrera, Armando reprime todo su coraje hacia Teresa justificando y asumiendo la responsabilidad de esa conducta por no haberle brindado a su hija todos los lujos que ella deseaba.

Luisa de la Barrera Azuela (Fernanda Castillo):

Joven de aproximadamente 25 años, debido a la pérdida de sus padres a muy temprana edad, se volvió de un carácter retraído, tímido e introvertido, incapaz de dar su punto de vista o su opinión a menos de que cuente con el apoyo y la aprobación de los demás, en especial de su hermano Héctor, a quien simboliza y representa como el padre perdido.

Encerrado en su mundo de fantasía, ensueño e imaginación, Luisa es romántica, dulce, bondadosa y muy desapegada de los afectos materiales, no le da la importancia y tan sólo agradece a la vida y a Dios (mujer creyente y religiosa) por la posición económica y social, la cual “utiliza” para ayudar a los menos favorecidos, como en el caso de Teresa a quien adopta como una hermana y le brinda los lujos que sus padres no le pueden brindar.

Mujer atractiva pero bastante reservada, reprime su belleza en ropa que le hace ver mayor, a pesar de estar enamorada y comprometida con Fernando, no demuestra su amor, aprecio y cariño a su novio, hasta cierto punto lo descuida y hace que este se fije en Teresa y termine abandonándola para comprometerse con la villana.

Luisa confía todos sus secretos a Teresa, su anhelo, sus miedos, dudas y deseos; hasta cierto momento de la historia, Teresa le ayuda a superar sus miedos, a cambiar su modo de ser, vestir y actuar para “modernizarla”, a cambio, la antagonista le “cobra” el favor quedándose con su prometido, situación que Luisa aprovecha para fortalecer su carácter y dejar de lado la debilidad y ser una mujer de decisión.

Fernando Moreno Guijarro (Daniel Arenas):

Hombre de aproximadamente 35 años, de una posición socioeconómica alta, pertenece a la esfera social más importante de España gracias a la constructora heredada por su padre y a las relaciones sociales desarrolladas por su madre Oriana.

Hombre atractivo, es considerado un play boy, no tiene mucho apego sentimental en sus relaciones, tiene varias mujeres a quienes sólo ve como objeto, hasta que inicia un noviazgo con Luisa, a quien considera dulce y tierna, ideal para ser su esposa y compañera, además de que tiene la aprobación de su madre, quien ejerce una importante influencia sobre ella, la considera como una mujer intachable y digna de ser admirada.

A pesar de tener una imagen fuerte, dura y temperamental, no logra dominar sus sentimientos y deseos hacia Teresa, por quien abandona a su prometida, a su madre y su posición social ante los encantos de la antagonista, quien utiliza su belleza, su bondad fingida y fragilidad para enredarlo en sus planes y lograr despojarlo de toda su fortuna.

Aida Cáceres Azuela (Margarita Magaña):

Joven de unos 20 años de edad; compañera de la preparatoria y la universidad de Teresa y Aurora; de posición socioeconómica alta, hija del dueño de un importante bufete de abogados, lo cual le permite salir con sus amigas a centros comerciales, a lugares de moda, al club deportivo, a antros y todo aquel sitio que le otorga un status social muy importante para ella.

De carácter muy cambiante, es impredecible en sus decisiones, las cuales son alentadas y apoyadas por su madre y padre, quienes le cumplen cada uno de sus deseos, lo cual da como resultado una joven caprichosa, engreída, presumida y sumamente mimada, lo cual le provoca ser poco tolerante a la frustración.

Se declara enemiga de Teresa por considerarla una arribista, y como ella le llama, ser una “rata de vecindad” una “trepadora” y oportunista; en el fondo se siente amenazada ante la belleza y seguridad mostrada por Teresa, quien en todo momento muestra un carácter firme ante los ataques de Aída.

Reconoce la belleza e inteligencia de Teresa, pero lo compensa mostrando su posición social y económica humillando a la villana con bienes materiales e incluso “pelea” por el amor de Paulo ante Teresa.

Se considera la villana que le hace ver su suerte a la villana; al final la historia le presenta dos caminos (símbolo de la telenovela, escoger la opción de vida) cambiar su vida, dejar la banalidad y el apego a lo material para mostrar sus sentimientos y hacer el bien a sus semejantes, o recibir el castigo de sus malos actos, Aida decide tomar el primer camino.

Oriana Guijarro Vda. De Moreno (Raquel Olmedo):

Mujer madura de aproximadamente 60 años, de posición económica lata, forma parte de la sociedad aristocrática de España, de un carácter recio, sólido sumamente conservador y defensora de los principios morales, religiosos y sociales en donde la clase (concepto utilizado para definir una posición en la sociedad) es sumamente importante, creyente aún de los niveles sociales: cuanto tienes, cuanto vales; simbolizar y representar el valor humano en lo económico.

Madre de Fernando, desea que su hijo se case con Luisa pues la considera un buen partido al ser miembro de una de las familias con más prestigio social de México; cuando Teresa aparece en su vida, no duda en hacerla sentir mal y humillarla por no contar con un respaldo económico, esto la hace inferior ante los ojos de Oriana.

Ante el rechazo y desprecio de Oriana, Teresa se pone como meta vengarse de ella a través de su hijo, olvida todo sentimiento de culpa y remordimiento y enamora a Fernando al grado de dejarlo en la calle y quedarse con toda su fortuna.

Paulo Castellanos de Alba (Alejandro Nones):

Joven de 20 años, universitario, gusta de practicar el futbol, ello lo hace popular socialmente y atractivo ante los ojos de las mujeres, en especial de Aida y de Teresa, quien lo ve como una posibilidad para salir de la vecindad; sin embargo cuando Paulo se entera de la verdadera condición económica de Teresa, le ofrece ser su amante, pues ante los ojos de su núcleo social, una mujer humilde sólo es para divertirse.

De carácter débil, es dominado por su madre, incluso renuncia a Teresa para comprometerse con Aida con tal de no contradecir a su mamá y seguir bajo su protección; esto le provoca muchas dudas y conflictos internos.

Rosa Chávez Aguirre (Jessica Aguirre):

Joven de 15 años, es hermana de Teresa, se dedica a estudiar la secundaria y a practicar la gimnasia, disciplina en donde se desempeña muy bien, incluso llega a competir a nivel estatal; su sueño es lograr destacar en este deporte y encontrar el amor verdadero para formar una familia como la de sus padres.

De carácter noble, un tanto sumisa, dulce, bondadosa y soñadora, no ambiciona dinero como su hermana, y a pesar de ello, Teresa la considera una persona sumamente importante en su vida; cuando Rosita fallece, se desata la furia de Teresa en contra de sus padres, de su poca ambición por salir de la vecindad (desde el punto de vista de la villana) y los culpa de la muerte de su hermana.

El análisis de los personajes más cercanos a Teresa tiene como propósito fundamental conforma el universo donde la villana se va desarrollando; destacar la importancia de cada elemento para desmenuzar el discurso que ella va pronunciando no sólo con su lenguaje, también con su manera de vestir, de peinarse, de moverse y cada actitud, sentimiento y forma de ver la vida, ello construye el universo de nuestra villana.

3.9.2 Teresa: La maldad hecha mujer.

El consumo de una imagen como la villana surge gracias a un sentido social de lo que representamos mediante procesos de simbolización, es decir, todo lo que se presenta ante nosotros, en el mundo social-histórico está unido a lo simbólico y de esta manera producen un sentido válido socialmente compartido.

Sin embargo, el simbolismo se constituye con una libertad condicionada a partir de lo natural, lo histórico y lo racional, es decir, en cada representación elegida por el individuo, incluso por la sociedad, escoger una u otra opción se encuentra enmarcada por un contexto lleno de significados de acuerdo a los antecedentes sociales (situación histórico-social, emocional, aspiracional, etc.).

La mujer consumidora de telenovela (y los estereotipos en ella expresados) lo llegan a cuestionar pero también lo enseñan y transmiten a las nuevas generaciones, porque este género televisivo proporciona elementos que las mujeres apropian según su etapa y situación de vida, es decir, de los escenarios de significación (la familia, la escuela, el trabajo, los lugares de reunión social, etc.) y los símbolos utilizados para formar su universo social (la concepción de ser mujer, madre, esposa, hija y todo papel social a desempeñar).

Las mujeres son quienes se apropian del espacio de ver las telenovelas y asumen la dirección de la interpretación en familia, no sólo con sus hijos, también con su pareja; esto conduce a la construcción de un escenario común: La sala familiar, lugar en donde comúnmente se encuentra la televisión y alrededor de la cual, el núcleo familiar se reúne para observar la manera en cómo la concepción de villana (lo malo, lo no deseado, lo socialmente rechazado) se simboliza en una imagen con un lenguaje común formado por elementos diversos (ropa, frases, lugares, posturas física, sociales, políticas, económica, etc.).

El utilizar símbolos nos ayuda a dar sentido y forma a una concepción socialmente aceptada, una visión de antaño que con el paso del tiempo, los aportes de sociales e individuales y el momento emocional de quien lo recibe, se hace presente en el estereotipo de la villana (Teresa).

La construcción del estereotipo se inicia con la intención de dar un mensaje para esperar una respuesta, es decir, consumir el producto llamado telenovela; como toda formación social, el melodrama televisivo tiene elementos bien definidos (protagonista, héroe, la villana, escenarios, discurso etc.) empleados para producir un efecto (quien mira la telenovela se apropie de ella, la haga parte de su vida, comparta el discurso e incluso lo reproduzca).

Teresa es una construcción cuyo principal discurso gira en torno a la maldad, la frivolidad, la ambición, incluso (y para efectos de este estudio) el discurso de esta villana gira en torno a los siete pecados capitales (según la concepción cristiana) y a continuación los describiremos: ¹⁴⁴

La lujuria: Teresa se sabe y cree en su belleza, la utiliza (con una intencionalidad muy marcada) para obtener a quien quiere y lo que quiere; su discurso no sólo lo realiza con sus frases (que analizaremos en el siguiente apartado) si no con su manera de vestir, ella se viste para comunicar,

¹⁴⁴ <http://www.7pecadoscapitales.com/search/label/7%20PECADOS%20CAPITALES>

para expresar para los demás (hombres y mujeres) es decir, produce para que se reciba e interprete el mensaje (soy bella, soy única; me deseas o quieres lo que yo tengo físicamente).

Como todo discurso de telenovela, el pecado tiene en contra parte una virtud, y en este caso se representa en la castidad, concepto que se simboliza en el personaje de Aurora (la mejor amiga de Teresa) quien con su inocencia, pureza, lealtad, sinceridad y bondad logra equilibrar el discurso de maldad por parte de la villana, recordemos que el melodrama está formado de dos partes: la buena y la mala, lo blanco y lo negro, Teresa y Aurora.

La avaricia: Uno de los principales hilos conductores de esta historia es la ambición de la protagonista por anhelar la posición de bienes económicos que por su condición social no tiene; Teresa comienza a elaborar su discurso a partir de su deseo y su carencia económica para enfatizar que sus acciones van dirigidas a tener lo que otros manejan.

Es avaricia lo de Teresa porque no quiere formar sus propios bienes a partir de su trabajo, ella arrebató, manipula y engaña para quedarse con la fortuna de su esposo el profesor De la Barrera, cuando su compañero pierde todo capital económico, comienza a enamorar al prometido de Luisa, su amiga, hasta lograr que él la nombre heredera universal y de esta forma, Teresa logra saciar su ambición al poseer dinero ajeno, no ganado por sus cualidades profesionales, sino gracias a su astucia y belleza.

El discurso melodramático se debe equilibrar (este es uno de los puntos clave de la conformación simbólica de la telenovela) y por tal motivo existe la generosidad en otros personajes, y de lo cual, Teresa se aprovecha para mostrar su avaricia (como toda villana es oportunista y calculadora). El profesor De la Barrera se hace cargo de los gastos de la educación de Teresa (al inicio de la historia) y de manera bondadosa le otorga su protección.

La ira: Cuando las emociones y sentimientos (como el enojo y el odio) no son controlados adecuadamente se niega la verdad en relación con uno mismo y con los demás, surge una impaciencia con la justicia de los hombres (las leyes) y emana el deseo de venganza hacia los otros.

Teresa, en su afán de conseguir lo que ansia, anhela y desea, entra en conflicto con sus sentimientos y el deber ser; ella tiene un deseo de venganza hacia la vida (expresado en sus padres) por no nacer con una condición económica solvente, lo expresa hacia el rechazo y la negación de sus padres utilizando ofensas, improperios y un deseo de perjuicio anulando la autoridad de los padres (cuanto tienes, cuanto vales).

La envidia es el sentimiento de desear lo que otros poseen, y este afán de tener lo ajeno no se limita a lo material, sino desear algún mal o castigo a quien yo le envidio su objeto, persona, sentimiento, etc. Es algo que daña no sólo nuestras emociones y actitudes, sino incluso el aspecto físico, pues en el afán de alcanzar la posesión (material o no) se pierde el límite del bien común (hasta dónde puedo llegar sin perjudicar al otro) perdiendo la noción de las situaciones (estar pensando sólo en eso, tener rabia y coraje que se expresa en gestos, ademanes, golpes etc.).

En el caso de Teresa este “pecado” es representativo en la personalidad de la villana, debido a su ambición de poseer riquezas materiales expresadas en dinero, ropa, propiedades y en especial un status social que, desde su punto de vista y deseo debe tener, le otorgara poder para manipular y lograr sus objetivos sin importar los deseos y necesidades del otro.

Teresa desea, en primer término, los bienes materiales sin preponderar su deseo en una persona y lo hacía en posesiones, en un segundo momento lo hace en la persona de su amiga Aurora (a quien le desea el mal y la pérdida de su riqueza y se justifica diciendo que Teresa por ser bonita merece eso y más), al profesor De la Barrera (a quien la villana le pone una especial atención para

despertar en él su deseo por ella; para ella, él ya disfrutó de sus posesiones material, ahora le corresponde a ella tener eso y más); sus compañeros de universidad, por haber vivido con lujos, en mansiones, asistido a escuelas privadas y todo lo material que ella había carecido.

La soberbia: Se refiere no al orgullo de ser o tener, sino al menosprecio de lo que es el otro, el no reconocer a los semejantes ello da como resultado la poca o nula convivencia con los semejantes, porque quien es soberbio se considera al margen de la humanidad, por encima de ella (sentimiento de superioridad, negación y reconocimiento del otro).

Teresa es un claro ejemplo (y la intención del discurso de la villana en esta telenovela es darlo a conocer así al televidente: la soberbia, el concepto, representado en un símbolo, una mujer, una antagonista) de la altivez y su deseo de ser preferido por encima de otros, que no exista nada ni nadie más que ella.

Ante sus padres, Teresa se muestra mejor que su hermana, es fuerte, inteligente y en especial bella por naturaleza, destaca de las demás de su vecindario por esa "cualidad" y, desde su perspectiva, ello le otorga el poder de pedir lo que quiera; ante los ojos de los hombres, ella es sensual (en su manera de vestir, de moverse, de comportarse de hablar, de maquillarse, es decir, la sensualidad se simboliza y representa en su persona) y ello la hace especial y tener la creencia de estar por encima de las otras mujeres.

Las palabras y los actos de Teresa se expresan (representan y simbolizan) en palabras altivas e injuriosas; en todo momento, ella se menciona como superior a los otros, en la universidad, en su forma de proceder y actuar, en un primer momento por su belleza, cuando percibe sus cualidades en la abogacía, comienza a hacer alarde de sus capacidades, en una palabra, es superior a cualquier mujer, y puede ponerse a la altura de cualquier hombre, incluso (para ella) no hay ser en el planeta mejor que ella.

La gula: Hoy en día, el concepto de este pecado ya ha cambiado, pues en un inicio se concebía como el exceso desmesurado por la comida y el placer que ello proporciona, sin embargo también debemos de entender a la gula con el apetito desmesurado de de conocimientos, de valores y placeres.

En la situación de Teresa, esta ansia sin control de poseer es clara cuando reniega de su condición económica y social para a cada momento no conformarse y exagerar esa necesidad de las cuestiones materiales hasta ponerla como algo prioritario y esencial en su vida, por ello, este es uno de sus principales motivos para actuar de la manera en qué lo hace.

La gula no es tan representativa en el caso de nuestra villana, y aunque exalta sus necesidades económicas, estas las podemos ubicar en otros pecados capitales ya mencionados, por tal motivo se menciona por simbolizar la ambición de poseer.

Y por último **la pereza**, este pecado no se hace presente en el estereotipo de la villana Teresa, pues este se concibe como el renunciar a los deberes con la sociedad, y no debemos confundir con la maldad de Teresa de hacer daño, las actividades sociales para estimular el deseo de convivencia y el trato con los demás (sin tomar en consideración el motivo por el que se realiza o el resultado de estas acciones, sean buenos o malos, desde la perspectiva social en donde la acción se desarrolle).

Por ello, podemos decir que Teresa es un discurso estructurado presentado de manera articulada, es decir, cada elemento como personajes, vestuario, escenarios y en especial las frases, constituyen partes del simbolismo representado en la figura de la villana.

Para tal efecto, vamos a mencionar y analizar las frases que utilizó Teresa a lo largo de la historia con el objetivo de distinguirse del resto de los personajes, usarlas para justificar su

comportamiento, su manera de percibir y concebir su mundo y para comportarse en los diferentes escenarios en donde tuvo presencia (cuando estaba en la vecindad su objetivo era denotar superioridad; en la universidad representaba una imagen de inteligencia; ante los hombres una imagen de belleza, fortaleza y hasta pureza).

Por otro lado, están las frases utilizadas en los promocionales (la forma en cómo los otros concebían a Teresa, de qué forma ella era percibida y representada como el símbolo de la maldad hecha mujer) en donde la figura principal es la villana; a través de estas frases se describe quien es la antagonista.

Las frases aquí descritas son las más representativas de Teresa, esta conclusión se obtuvo porque ella las mencionó en repetidas ocasiones a lo largo de la historia y representan la evolución del personaje dentro de la historia y su adaptación a los distintos escenarios donde ella interactuó con los diferentes personajes.

3.9.3: Las frases de Teresa.

Entre ser o no ser, yo soy:

Frase extraída y adaptada por Teresa de la obra de Wiliam Shakespeare “Hamlet”¹⁴⁵.

La villana la utilizaba para hacerse distinguir de su entorno, marcaba una clara diferencia entre ella y los otros, daba la opción de ser un individuo en una sociedad, pero que a diferencia de su entorno, su belleza, su inteligencia, su perspicacia y su carácter la llevaban a ser única, irrepetible y sobresaliente, o como ella lo dijo: “Simplemente soy Teresa”.

¹⁴⁵ <http://www.literato.es/p/MiYz/>

Este es el mundo al que pertenezco, y nada ni nadie me lo va a quitar:

Representa el deseo anhelado de Teresa por cambiar de entorno, niega su condición socioeconómica, no la acepta y decide cambiar, conoce otros escenarios (una universidad de paga, mansiones de sus amigos, restaurantes de lujo, automóviles del año, joyas, ropa y elementos que hacen sobresalir su belleza), reafirma su poderío ante los demás y ante ella misma, conoce y tiene claro su objetivo que se ha trazado.

A mi hermana la mato la peor de las enfermedades: la pobreza; y eso es lo único que ustedes nos han dado:

Ante la impotencia de la muerte de su hermana, Teresa muestra su rechazo a la condición económica que sus padres tienen y por tanto ella vive; en un intento por dañar a sus padres y hacerles sentir su odio (no de manera directa, puesto que esta condición es mal vista por la sociedad porque no se puede atacar al símbolo maternal o paternal, a quien los envuelve el amor, la protección, dulzura bondad, etc. y a quienes los hijos le deben respeto) les hace saber su desprecio por “heredar” pobreza.

Ahí no hay amor, es costumbre:

Para Teresa, el amor significa un impedimento para lograr cualquier objetivo; es un sentimiento que ella asocia con la pobreza, hace ver al amor como un obstáculo a pesar de sentir y de vivirlo a través de Mariano y Héctor, sólo que su protección y justificación para rechazarlo es proyectar sentimientos y valores negativos para el amor, como es la costumbre.

La suerte se la fabrica uno mismo:

Con la fortaleza característica de Teresa, ella misma decreta y va conformando su destino, ella no deja nada para los demás, no depende de alguien en particular, toma las riendas de su vida incluso para formar la suerte.

Yo puedo tener al hombre que quiero:

Conocedora de su belleza, reconoce y se reconoce como una mujer única que llama la atención con su sola presencia; se muestra fuerte ante el mundo, ante los hombres., y por tal motivo, se representa como una mujer fuerte incapaz de doblegarse ante nadie, sobre todo ante un hombre y por ello, reconoce su poderío para “poseer” todo lo que ella desea y quiere, inclusive un hombre.

Yo me queme las pestañas para prepararme:

La representación de la villana, en un momento anterior, fue de una belleza perversa cuyas armas eran el físico, la intriga y el odio; dentro de este escenario jamás se manejaba de manera precisa la preparación académica (en contadas excepciones, como en las cuatro versiones televisivas y la película de Teresa), en este caso, se muestra el proceso por medio del cual, Teresa logra ingresar a una Universidad privada, imponerse en su medio social, lograr destacar sobre las y los otros para ganarse una posición de poderío social y profesional y lo hace notar con esta frase, a ella nadie le regalo nada, ella ha luchado por todo, no es una improvisada.

Te dije que me iba a tardar, pero me iba a vengar:

El tener una condición socioeconómica baja, hizo que Teresa fuera presa de burlas por parte sus compañeros, en especial de Aida, quien la llamaba “rata de vecindad”. Ante esto Teresa guardo rencor y planeo vengarse de ella, en un primer momento mostrándose superior en la Universidad, para después en el ámbito profesional e incluso en cuestiones amorosas, en una palabra, la villana

supo esperar (si queremos hacer una metáfora, la podemos comparar con una serpiente, la cual se muestra paciente ante su presa, el símbolo de la maldad) para su venganza.

No tengo prisa, me gusta ir paso a paso o mejor, golpe a golpe:

Muy relacionada con la frase anterior, Teresa supo esperar el momento preciso para hacer pagar (desde su punto de vista, desde su perspectiva, de su condición de villana) a quienes se burlaron de su pobreza, de su carencia de su falta de posición social y económica.

No me voy a detener, ni por ti, ni por nadie:

A diferencia de la protagonista “común” de las telenovelas, Teresa no tiene un espíritu de sacrificio, ella no decide ni quiere abandonarse por nadie; ella (como la mayoría de las villanas) tiene trazado un plan de acción, tiene sus objetivos claro) se reconoce y reafirma en cada momento como una mujer bella, capaz e inteligente.

No vine a rogar, para rogar estás tú:

A pesar de su situación socio económica, Teresa no está dispuesta a suplicar ante nadie, su principal defensa es la fortaleza de carácter para evitar caer ante alguien (esto es de acuerdo a la concepción de sentimientos que ella tiene) por tal motivo, el rogar no está dentro de su esquema de actuación social, la villana se protege sentimentalmente y hace que el otro sea quien le ruegue, suplique y demuestre lo que siente.

Si quieres algo tienes que luchar por él, cueste lo que cueste:

A diferencia de algunas villanas, Teresa se sabe y reconoce bella, representa su atractivo en una figura agradable a la vista, en una imagen que llame la atención de los hombres, quienes no pueden dejar pasarla desapercibida, sin embargo, ella jamás ha querido obtener las cosas por su

condición de ser bella, ella ha demostrado su inteligencia al estudiar y terminar una carrera universitaria (abogacía); nos da un ejemplo de superación (adoptando su papel de protagonista), pero a diferencia de las heroínas, Teresa va a alcanzar cualquier objetivo planteado, pasando sobre quien sea, olvidando sentimientos, valores, límites (sin que ello signifique abandonar su condición de belleza inalcanzable para algunos, sólo para los que ella quiera).

Yo no soy la amante de nadie, yo sí sé lo que valgo.

Muy relacionado con la frase anterior, nuestra antagonista no olvida la educación y algunos de los principales valores enseñados por su madre y padre (ella decide escoger cuales sí, y aquellos que va a desechar porque no le conviene) entre ellos el precepto del matrimonio, el símbolo de pureza que significa casarse de blanco; ante el escenario de ser una mujer bella pero pobre, Teresa decide no entregarse a nadie, no ser la amante, porque ella (desde su percepción) sabe y reconoce su valor como mujer (característica que pocas protagonistas aceptan, pues la mayoría se abandonan ante un hombre, su familia, sus hijos e incluso su entorno).

Sí no hay boda de por medio, no tengo nada que hacer contigo:

Teresa recibió una educación con principios y valores (la concepción y el estereotipo en las telenovelas sobre las personas de condición social humilde es la de muchos escrúpulos y valores sólidos incorruptibles) por ello, el camino de seducir hombres tiene el límite de no tener relaciones sexuales con ellos, su objetivo es atraerlos, seducirlos, llegar al dominio y al control pero no más; para ella el matrimonio con un hombre con un apellido socialmente importante (reconocimiento del otro ante los demás) es sumamente importante, porque de esta forma ella obtiene un status en la sociedad que le permitirá abrir muchas puertas sociales, profesionales, económicas, etc.

Iré por un camino de verdad efectivo, el de dominar los sentimientos:

Esta frase es la predilecta de Teresa, en un momento de la historia, ella acepta estar enamorada de Mariano (joven médico quien comparte con la villana la vecindad como hogar y su condición humilde) e incluso en algún momento pensó en dejar de lado sus ambiciones; es aquí cuando ella acepta al amor como un obstáculo, algo que le va a impedir realizar sus planes (el símbolo del amor de la protagonista que sacrifica todo por este sentimiento materializado en la figura de un hombre).

Por lo regular, para las protagonistas el amor es el principal motor que las lleva a actuar, y ello debido a la concepción que sobre la riqueza se tiene, o como lo menciona Álvaro Cueva: “Uno de ellos parte del supuesto de que no tiene caso aspirar a la riqueza, de que el mundo de los ricos está lleno de infidelidad, de mujeres sucias y de hombres malvados, y de que es mejor quedarse pobre toda la vida que aspirar a volverse rico aunque sea por un instante”.¹⁴⁶

De esta manera, encontramos como desde su concepción, la villana es encasillada, es estereotipada como mala, perversa, ambiciosa y sin escrúpulos, capaz de hacer todo para obtener su objetivo (hasta estos momento es la descripción de Teresa) sin embargo, uno de los ingredientes sobresalientes y distintivos de Teresa es su deseo de superación (que concuerda con una protagonista común de telenovela) por medio de su desarrollo profesional.

A pesar de querer destacar por medios propios, Teresa deja de lado lo sentimental, se muestra calculadora, frívola y dominante para impedir que se le conciba como tonta, débil y sin fortaleza; nuestra villana es tiene aspiraciones que va a cumplir sin importar lo que piensen los otros de ella, rompiendo con esquemas tradicionales manejados en la telenovela como lo menciona Álvaro Cueva:

¹⁴⁶ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Reboacán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 17.

“¿Por qué los hijos le tiene que perdonar todo a sus padres? ¿Por qué si los villanos son inteligentes, es malo ser villano, y por qué si los protagonistas son estúpidos, es bueno ser como los protagonistas? ¡Por qué!¹⁴⁷

Cuando el hambre entra por la puerta, el amor sale por la ventana:

De esta forma, Teresa enfrenta los sentimientos con lo material, inicia una lucha entre lo que siente su corazón y lo que desea su persona (simboliza la lucha constante entre el bien y el mal, recordemos que la concepción de la telenovela es que en la pobreza hay bondad y en la riqueza maldad) y de esta forma, la villana decide y reconoce a la riqueza como esencial en su vida.

Teresa rompe con el esquema de el amor es todo en la vida y proyecta su temor de vivir en pobreza pero feliz (recordemos que una de las promesas básicas de la telenovela es sufrir y sufrir para después recibir una recompensa, que en esencia es el amor y el final feliz), la villana lo rechaza y afirma que el amor no puede superar el dolor y las carencias de la falta de dinero.

Estas frases representan mensajes que a lo largo de la historia van evolucionando, esto es, hay constante cambio en la trama, (en especial en Teresa, en donde la historia original de 1958 tenía un contexto y escenarios muy diferentes al año 2010, donde se presenta esta nueva versión).

La problemática manejada en la historia tiene elementos (como la pobreza, la superación personal, la ambición, el deseo, la envidia, la ira, sentimientos y valores) que pueden llevar a la identificación por parte de los televidentes, quienes reflejan su entorno en estas historias.

En Teresa, se representa la vida de una muchacha joven, de condición humilde y grandes ambiciones económicas y sociales cuyo objetivo principal es la superación, a través del esfuerzo, la habilidad y de su inteligencia, y por tal comienza una identificación.

¹⁴⁷ Ibidem. Pág. 16.

Estas frases se utilizan para construir la imagen y el estereotipo de la villana Teresa, por medio de ellas, el televidente puede concebir la personalidad, el carácter y la manera de ser y actuar por parte de la antagonista; estas frases son un reflejo de la concepción del mundo y la manera en cómo nuestra antagonista lo aprecia y vive al día a día.

El televidente, inmerso en una sociedad de consumo no sólo mercantil sino también cultural, se encuentra ligado a algún medio masivo de comunicación, siendo la televisión uno de los formadores de mensajes y productos culturales como la telenovela y sus representaciones (estilos de vida, comportamientos, estereotipos, formas de vestir y comportarse, etc.).

“El consumo no se realiza de manera indiscriminada, sino hay un proceso selectivo de su incorporación al entorno cultural (pensando, eligiendo y reelaborando). De alguna manera, en el proceso de asimilación cultural, hemos pasado de una etapa de extrañamiento a un momento en que el consumo se convierte en la regla del juego social, gestando nuevas formas identificatorias y participativas”.¹⁴⁸

Las frases se convirtieron en un elemento característico de Teresa, por medio de ellas, comenzó a conformar su personalidad y a definir su entorno para representar la imagen que ella deseaba dar a conocer a los otros; con ello, reafirma su condición de villana cuando en sus frases encontramos conceptos como el odio, el resentimiento, la destrucción, el coraje, la venganza y sentimientos y valores relacionados con el lado negativo que todo ser humano tiene.

Las frases de Teresa dejan un significado a todos los millones de personas que en ese momento están captando la telenovela y sus mensajes, tal como lo describe Navarro Kuri: “Ninguna

¹⁴⁸ NAVARRO Kuri, Ramiro. Cultura juvenil y medios, en José Antonio Pérez Islas, Jóvenes: una evaluación del conocimiento. Investigación sobre la juventud en México. 1986-1999. Tomo I. México, Edit. Instituto Mexicano de la Juventud. 2000. Pág. 40.

producción simbólica tiene un carácter aleatorio, accidental o accesorios porque en la cultura todo modifica el ser del hombre”.¹⁴⁹

Estas frases forman parte de la expresión de Teresa, se enfoca a un aspecto de movilidad social o de status social, ya que pareciera que a la nivel socioeconómico de menor ingreso monetario se le estereotipa o se le muestra como honrada, trabajadora y sacrificada ante las circunstancias (como los padres de Teresa, quienes dan poca importancia al dinero) mientras que la solvencia económica se le toma como un patrón de vida en donde los sentimientos se dejan de lado por el lujo, el gasto y las apariencias.

“Los personajes se desenvuelven a través de situaciones donde se enfatiza las diferencias de clases y las aspiraciones sociales y expectativas por el ascenso y movilidad de las clases medias y bajas. Se recrea el estilo de vida de la clase alta y se presenta como deseable. Se subrayan los valores de lealtad, fidelidad y cortesía en los personajes que no pertenecen a la clase dirigente. De la clase baja se identifica con los valores de laboriosidad y honestidad. Sus aspiraciones de ascenso se legitiman siempre y cuando se realicen a través de medios socialmente aprobados, como el esfuerzo, la productividad y la constancia.”¹⁵⁰

Teresa también es concebida por otros, es la representación de la villana en la historia a partir que otros la reconocen como la parte negativa de un ser humano, su ambición, belleza, odio, rencor, soberbia y demás sentimientos la llevan a ser objeto de críticas y de ser conformada como un símbolo de maldad, un discurso que por sí solo nos remite al mal.

¹⁴⁹ Ibidem. Pág. 12.

¹⁵⁰ OROZCO Gómez, Guillermo. El mensaje de la televisión mexicana en los 90's. Un análisis axiológico de la programación de los canales 2, 5, 9, 11, 13. México, Edit. Universidad Iberoamericana, 1994. Pág. 14.

Para muestra de lo anterior tenemos los promocionales emitidos por el canal 2 “El Canal de las Estrellas” propiedad de grupo Televisa que sirvieron como marco de presentación y representación de la villana-protagonista de esta historia; a partir de estas frases, el televidente conoció y se enteró de la forma y la manera de actuar de Teresa, fue informado de que la antagonista sería la figura principal de este melodrama.

Promocionales:

El deseo de venganza tiene un nombre: Teresa.

A partir de esta construcción, se le da al televidente la idea sobre una protagonista poco convencional, fuera del común del esquema de buena y sufrida de heroína. Se inicia la colocación de todos los elementos para configurar el escenario en donde la maldad va tener un símbolo representativo, la concepción negativa no sólo va a tener una imagen, tendrá un nombre que pueda recordar al televidente lo malo, lo fatal, lo negativo y éste será el de Teresa.

EL juego de la seducción tiene un nombre: Teresa.

Un elemento más se hace presente en la conformación del estereotipo de la villana Teresa y es el de la seducción, en un primer momento ante los hombres (su imponente presencia se expresa desde su forma de caminar, su ropa, su actitud, su pose, sus palabras y su figura; por ello destaca de entre todas las mujeres) para después seducir a su entorno social.

Ahora el nombre de Teresa va a remitir al televidente a la seducción, concepto socialmente aceptado como negativo porque: “Tal vez una de las primera imágenes que vienen a la cabeza cuando se habla de seducción, es una de contenido primordialmente sexual. Sin embargo, la

seducción en un sentido amplio, se define como la capacidad de comunicar con el propósito psicológico de obtener un efecto perdurable en el otro, y en la dimensión que se busca”.¹⁵¹

La ambición que no se toca el corazón: Teresa.

Con esta frase se comienza a unir la figura del amor (se representa en el corazón, órgano típicamente relacionado con el amor) con la concepción de la maldad en la persona de la villana; ante esta concepción, podemos ir conociendo a la villana de esta historia: una mujer ambiciosa y por tanto sin escrúpulos, cuya personalidad incluye dejar de lado los sentimientos y cualquier valor o actitud que puedan representar debilidad (por ejemplo enamorarse y sacrificarse para ser feliz).

Por tanto, Teresa, aún sin conocerla, se concibe como villana, deseosa de tener riqueza y lujos (elementos claves para hacer surgir la maldad y representarla físicamente en una mujer), es una manera de preparar al televidente para recibir la representación de la antagonista.

¿Qué serías capaz de hacer para conseguir lo que quieres?:

Este cuestionamiento no sólo es para Teresa, se inicia un acercamiento con el televidente para familiarizarlo con la historia, para hacerlo participe del melodrama y de esta forma crear en él un interés por conocer la historia y de paso ir planteando el escenario en donde Teresa va a hacer su aparición.

Con ello también se pretende romper el esquema tradicional de una protagonista buena y sacrificada, ahora la maldad no estará en manos de una villana con papel secundario, la antagonista de esta telenovela lleva el rumbo de la historia y por tanto, se comienza a fabricar la expectativa del accionar de Teresa y su manera de conducirse en la historia.

¹⁵¹<http://es.shvoong.com/books/guidance-self-improvement/2079462-psicolog%C3%ADa-la-seduci%C3%B3n>

¿Cómo algo tan bello, causa tanto daño?

Teresa es representada como un objeto (no se personaliza porque la llaman con un “algo” en lugar de un “alguien” no se da una presencia importante a la maldad, en un primer momento, porque al desarrollarse la historia, la villana adquiere importancia y representación en la imagen de Teresa).

Este planteamiento se realiza porque, desde la perspectiva telenovelesca, el ser humano es bueno por naturaleza, su esencia es de bondad, nobleza y sinceridad; la negatividad no tiene entrada para conformar un ideal de protagonista, por ella, la respuesta de la telenovela es dar representación a la villana por un lado, pero por el otro, asignarle características alejadas del bien, actitudes negadas al propio ser humano para que el televidente no asimile de manera positiva la imagen de una antagonista.

A ella la vas a amar o la vas a odiar: Teresa.

Prosiguiendo con el discurso de la telenovela, recordemos que hay dos universos a escoger dentro de la trama (esto es una característica representativa de este género), no hay puntos medios, se es bueno o se es malo, no hay más para la telenovela.

Dentro de esta decisión se incluye su correspondiente recompensa (la felicidad si se decidió por el camino de la bondad, del bien) o su castigo (si la maldad fue la elección del personaje); por tal motivo, la telenovela ofrece al televidente la posibilidad de conocer dos formas de pensar, dos maneras de percibir la vida.

Heriberto López Romo en el libro “Telenovelas en México” nuestras íntimas extrañas” define esta “elección” para el televidente de la siguiente manera: “Una telenovela es siempre un esquema agonístico más que un planteamiento lógico-conceptual.

Un problema que expresa una clara y fuerte oposición entre el bien y el mal, además de establecer el marco moral que involucra al público, será el más poderoso motor de acción. Cuando la dualidad sea clara siempre habrá suficientes eventos y anécdotas que generan la lucha entre protagonistas y antagonistas; siempre habrá una meta certera para los primeros y justificación **para la maldad de los segundos.**

Piensas que el fin justifica los medios: Teresa:

Se comienza a establecer una interacción con el televidente, se inicia un cuestionamiento para ir construyendo el escenario en donde Teresa se va a desarrollar; para tal objetivo se utiliza una frase atribuida a Nicolás Maquiavelo en su obra “El príncipe”.

En un primer momento se rompe con la idea de quien consume las telenovelas son personas con poca instrucción, puesto que esta idea es extraída de un libro (recordemos que el estereotipo no sólo se aplica a la telenovela, sino también a quien la consume; quien ve telenovelas es ignorante, con poca educación).

Es preciso detallar los escenarios en los cuales la telenovela llega a los hogares de las y los mexicanos, es decir, conocer quien consume el melodrama y hablar de su situación socio económica. Los datos que a continuación se dan a conocer se obtuvieron del libro “Telenovelas en México. Nuestras íntimas extrañas” en el apartado dirigido por Rubén Jara (investigador de mercadotecnia, publicidad, opinión pública, comunicación y medios).

El hecho de analizar el año 2010 para nuestra investigación es porque dentro de este período la telenovela “Teresa” fue consumida en los hogares mexicanos y los datos nos proporcionan un escenario social de quien prefirió este melodrama por encima de otros; no es el objetivo una

análisis socio demográfico, sólo es dar un panorama del consumo de los programas de televisión por parte del teleauditorio.

De acuerdo con Rubén Jara, el mexicano dedica cinco horas en promedio a ver televisión al día, de las cuales, una se dedica a ver telenovelas. En 2010, el televidente consumió 218 mil minutos a ver cerca de 3 mil 800 capítulos de telenovelas. ¹⁵²

Los canales de señal abierta dedican el 11% de su programación a la telenovela, incluso ya con la idea innovadora de terminar estas historias en día domingo (como fue el caso de Teresa) esto con el objetivo de crear expectativa en el público y generar un mayor rating; sin embargo apenas el 0.1% de la programación dominical del 2010 fue dedicada a la telenovela.

De acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, INEGI, ¹⁵³ para el año 2010, en nuestro país de un 100% de hogares, el 94.7% contaba con un televisor y el 26.7% contrató el servicio de televisión por paga (esta situación ayuda al consumo de la telenovela, ya que no se tienen muchas opciones de programación y programas por lo cual, el televidente decide consumir el melodrama).

El televidente promedio ha aumentado su consumo del medio de 4 horas y 15 minutos diarios en 1998 a 4 horas y 45 minutos en 2010. Y este tiempo es consumido en gran parte por mujeres y grupos de menor nivel socioeconómico, esto debido a la disponibilidad de horario, el tipo de actividades que realizan, y el acceso a otras fuentes de diversión, más que por un gusto propio de estos segmentos, es decir, por las condiciones sociales que los rodean, por la influencia de los escenarios donde interactúan.

¹⁵² CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Rebosán, S.A. de C.V., 2011 .Pág. 125.

¹⁵³ <http://www.inegi.org.mx/Sistemas/temasV2/Default.aspx?s=est&c=19007>

A continuación mostraremos de acuerdo con Rubén Jara, las tendencias de quién consume la telenovela (desde el punto de vista de género, de edad y condición socio económica).¹⁵⁴

GÉNERO	PROCENTAJE “TELENOVELEROS”	DE PORCENTAJE DEL UNIVERSO
Hombres	33%	49%
Mujeres	67%	51%

GRUPO DE EDAD	PROCENTAJE “TELENOVELEROS”	DE PORCENTAJE DEL UNIVERSO
4-12	15%	19%
13-18	11%	12%
19-29	19%	22%
30-44	25%	25%
45-54	13%	10%
55+	17%	12%

¹⁵⁴ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Rebosán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 130-131.

NIVEL SOCIOECONÓMICO	PROCENTAJE TELENOVELEROS	DE PORCENTAJE DEL UNIVERSO
ABC+	15%	22%
C	15%	16%
D+	36%	35%
D,E	33%	27%

Estos son datos relevantes porque ubican el consumo de la telenovela en otros contextos, ya no es solamente las mujeres quienes observan este melodrama o el grupo de nivel socio-económico bajo. Esta última situación se debe a que los niveles socio-económicos altos tiene un opción más variada de entretenimiento como la televisión de paga (cerca de 13 millones de personas de este nivel dedican su atención a la televisión pagada entre las 10 p.m. y 11p.m.)¹⁵⁵, actividades culturales fuera de casa como clubs deportivos y culturales, lo que les da una mayor movilidad social.

Una de las ideas más arraigadas en el común de la sociedad sobre el consumo de la telenovela es que sólo las mujeres consumen este melodrama; de acuerdo con los datos obtenidos, el público masculino es la tercera parte de la audiencia de este formato televisivo, por ejemplo, este segmento dedica 57 minutos al día a consumir telenovelas.

¹⁵⁵ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Rebován, S.A. de C.V., 2011. Pág. 131

Sin embargo, cuando existen eventos deportivos como las olimpiadas o los mundiales de futbol soccer (eventos deportivos realizados cada 4 años respectivamente), el segmento de hombres prefieren el deporte a la telenovela.

Otra idea que ha cambiado con el tiempo y la movilidad social es que el segmento infantil no tiene ninguna relación con la telenovela., por ejemplo, los infantes consumieron más de una hora de una hora al día de tiempo a ver telenovelas en el 2010; El melodrama televisivo comparte el mismo gusto de los infantes al igual que las caricaturas.

Aunque el tiempo de exposición de los niños a las telenovelas se ha mantenido estable en los pasados 12 años -25 a 27 minutos diarios por capítulo de una hora-, en 2001 y 2002 el consumo ascendió a 30 minutos debido a que en estos años se dio el auge de las telenovelas con mayor raiting en el target: el infantil. Es decir, Aventuras en el tiempo, Amigos por siempre, Cómplices al rescate, Carita de Ángel y Vivan los niños. ¹⁵⁶

Después de este boom, el público infantil dejó de consumir telenovelas infantiles, por lo cual se dejaron de producir por parte de Televisa, pero a cambio, este sector comenzó a consumir los melodramas con un contenido general.

Por lo que respecta al sector juvenil comprendido entre los 13 y los 18 años, de las diez telenovelas más vistas por este sector durante el año 2010, tan sólo el 40% estaban dirigidos a ellos, por lo que sus gustos estuvieron más enfocados al formato tradicional del melodrama.

Dejar al amor de tú vida por alcanzar por alcanzar lo que quieres, puede costarte muy caro:

La premisa principal de la telenovela es alcanzar el amor de pareja la final de la historia, para ello, la protagonista atraviesa por muchos obstáculos, todo ello rodeado de sufrimiento, sacrificio y

¹⁵⁶ Ibidem. Pág. 132

hasta dejar anhelos propios por el bien ajeno (todo ello representado en la figura de la protagonista).

Sin embargo, como toda villana, Teresa no piensa sacrificar nada para ser feliz, para ella su objeto de felicidad no es un sentimiento o una persona, son los bienes materiales que va a obtener para alcanzar una posición social y económica más alta; pero a pesar de su deseo, la historia de amor donde ella se ve envuelta se dicta sentencia sobre el abandonar el amor verdadero a cambio de lujo y fortuna, se le menciona un costo (para continuar en el contexto económico).

Pero en esta ocasión el precio no es en cuestiones monetarias, sino de sentimientos (lágrimas, sufrimiento, penas, etc.), por lo tanto, y a pesar de ser la villana, Teresa va a vivir el típico camino de penurias que toda protagonista tiene, con la diferencia de un control, hasta cierto punto, del abandonarse por otros, la antagonista reconoce el costo de preferir lo económico a lo sentimental y lo asume.

El aspecto emocional es uno de los vínculos más importantes entre el espectador y la telenovela, a partir de él, se establece una relación con los personajes, por ejemplo con la villana, debido a la identificación (ya mencionada en este capítulo) con el discurso de elementos y representaciones que significa para el televidente este personaje.

Quien consume la telenovela pasa por un sinnúmero de emociones frente al televisor, se enoja, se pelea, llora, ríe, se emociona con cada elemento que rodea a la historia de amor (eje central del melodrama), por ello, la telenovela constituye un parámetro importante dentro de la educación sentimental, es decir, la manera de expresar afectos, emociones, la forma de entablar relaciones interpersonales.

La telenovela se convierte en un referente muy importante en donde encontramos reflejadas las normas más elementales de convivencia (la relación padres-hijos, relaciones de pareja, laborales, con el medio social, etc.), las relaciones de género, se encuentran mediadas por el discurso de la telenovela y por la representación social del universo simbólico que la rodea.

El discurso de la telenovela se convierte en una especie de referente de términos utilizados en las relaciones interpersonales a nivel colectivo y generacional, es decir, se hace de algo privado un glosario público para ser utilizado en cualquier momento y época porque es reconocido, aprobado y consumido por el entorno social para establecer encuentros, identificaciones, y aproximaciones sociales.

La telenovela es el vehículo idóneo para la emoción y construir deseos aspiraciones y intereses de quien la consume, y a la vez un medio de regulación y control de los mismos, es decir, ejemplifica el deber ser social de acuerdo al momento socio-histórico y el entorno que lo rodea para instruir al televidente qué es bueno y qué no lo es, qué figuras (con su respectivos elementos discursivos) va a seguir e incluso imitar; se convierte en el referente sentimental, de valores modales, del sentir, del decir, del pensar y del actuar.

Por lo tanto, el entregar el poder del protagónico a Teresa se efectúa para que la figura, el discurso representado por la villana sirva a los televidentes para convertirse la representación de un referente de lo que no se debe hacer, de la manera incorrecta de conducirse y manejarse por la vida, es decir, reconocer el lado negativo de la sociedad, pero también los “inconvenientes” de ser villana (la difícil tarea de elegir el mal como opción de vida).

Te avergonzaste de tus padres, jugaste con tú profesor, metiste a la cárcel a un hombre, le quitaste el prometido a tú amiga, renunciaste al amor verdadero, ¿De qué más eres capaz?, Me das miedo Teresa:

Última frase de reconocimiento del público hacia la figura de Teresa; en ella encontramos de todo lo que ha sido capaz de hacer la villana para obtener el tan anhelado status social y económico; podemos observar los alcances de la antagonista, nos dejan ver hasta donde la maldad la ha llevado.

Esta frase identifico al televidente con la villana, alrededor de la figura de Teresa se reconoció una villana con el poder de decisión para asumir su condición y transformarla (movilidad social) sin importar los sentimientos, su entorno, las reglas sociales, morales y de valores, pero ello no impide que alguien la reconozca como antagonista (ella, desde su perspectiva, no ve como malo el ambicionar, al contrario lo concibe como una cualidad para superarse) y se lo haga saber, en este caso su madrina Juana.

En esta frase, encontramos una visión general de todo lo que la villana es capaz de hacer para obtener sus objetivos, no importando rechazar el amor, negar a sus padres, traicionar a su amiga, fingir amor por su profesor para casarse con él, envidia lo que otros tiene y desea poseer estos bienes, en decir comienza a desobedecer los mandamientos de la ley de Dios.

La importancia de mencionar los mandamientos de Dios, es porque en la telenovela mexicana es de suma importancia la concepción religiosa para de alguna manera “aleccionar” al televidente sobre lo correcto e incorrecto socialmente hablando, lo moral e inmoral, lo que se premia o se castiga.

A pesar de tener como protagonista a la villana, Teresa se le puede considerar una telenovela clásica perteneciente al llamado modelo Televisa, nombrado así por la investigadora Nora Mazziotti en su libro “Telenovela, industria y prácticas sociales” en donde realiza una clasificación de los tipos de telenovelas, y a continuación hablaremos del modelo al que pertenece Teresa.

El modelo televisa es el modelo tradicional, el melodrama clásico; su estética y temas se apoyan en el cine y en la radio de los años 40 y 50 del siglo pasado.

Entre las características principales de este tipo de telenovela encontramos a la moral católica con un peso determinante en la historia, con el centro en la noción del pecado; la historia se rodea de culpa entre lo correcto y lo pecaminoso, la redención sólo se alcanza por medio del sufrimiento, sus personajes recorren todo un vía crucis, un calvario, al término del cual alcanzan la gloria.

La telenovela (dentro del modelo televisa) forma parte de un plan normativo donde se hace defensa a la familia tal como se le entendía en el siglo XIX y principios del siglo XX (antes de los 50) respetando los valores morales establecidos, las transgresiones se castigan y los nuevos puntos de vista no tienen espacio.

En el aspecto dramático se mantienen a lo largo de la historia: los secretos se conservan hasta que están a punto de estallar casi al final del melodrama; las maldades se entrecruzan, se complican conforme avanza la historia y se van solucionando con cierta dosificación para mantener la atención del televidente.

Con respecto a los personajes, a pesar de hablar de un relato de pasión, el erotismo se mantiene al margen del discurso televisivo; los personajes sensuales, aquellos que ejercen su sexualidad, se consideran malvados y la sensualidad es castigada, es vista como un vicio, algo que debe ser controlado y sancionado por estar ligado permanentemente con la ambición, con el interés mal sano hacia los bienes materiales, como en el caso de Teresa.

“Al construirse como atributo de los malvados, la sensualidad es fría, compulsiva y se torna grotesca por ser tan evidente. No es vital, ni espontánea, ni pícara, es calculada. No es una sensualidad gozosa, no hay placer en ejercerla”.¹⁵⁷

Los personajes se construyen y caracterizan con un rasgo distintivo (Teresa por la ambición), y ello se remarca no sólo por su discurso, sino también por el maquillaje y el vestuario (la representación de Teresa no se concibe sin su manera particular de vestir, de comportarse, de hablar, de utilizar su discurso, es decir de la construcción de la representación de la villana).

Los personajes son esencias y por tanto se respetan hasta el final de la historia, pedir una evolución en su conducta y manera de actuar sería ir en contra del orden establecido en la telenovela, no hay sorpresas bajo la manga, (podemos hacer una comparación con los personajes del teatro alegórico de la Edad Media, donde los personaje eran abstracciones que encarnaban valores morales: Virtud, Bondad, Justicia, Vicio y Esperanza).

Como ya se menciona en el capítulo I, las telenovelas de Televisa tienen una tendencia a hacer los llamados Remakes por lo menos cada diez años de las historias con más impacto en el teleauditorio, no se apuesta por lo novedoso, sino por lo ya funcionó, un éxito comprobado, y es atractivo para quien lo consume porque de nuevo emociona y trae catarsis.

En lo referente a la conformación del elenco (parte esencial del escenario de significación), quienes representaron los estereotipos de protagonista, héroe, villana, madre abnegada, hermana etc. ya dejaron de ser representativos e importantes para el melodrama, ahora la novedad y el efecto refrescante para la telenovela lo vamos a encontrar en los nuevos rostros de actores y actrices que van a representar los estereotipos con una misma historia.

¹⁵⁷ MAZZIOTTI, Nora. Op. Cit. Pág. 33.

La telenovela no tiene dentro de sus planes el cambio muy radical de la historia (aunque sí la renovación de los escenarios, de los rostros del personaje), de refrescar la pantalla con rostros frescos, agradables al televidente y puedan representar la bondad, la candidez y la inocencia de la protagonista.

La problemática tratada en la historia del melodrama la podemos clasificar como arcaica: el universo de Televisa remite a un pasado patriarcal y ello corresponde con el imaginario de épocas pasadas y como respuesta a la renovación del discurso, este modelo va a ambientar sus historias en tiempos lejanos, aunque no es una regla inquebrantable

Como es el caso de Teresa que se ubica en un época actual, cuentan una historia realizada hace más de 50 años, con una protagonista que asiste a la universidad para superarse, se utilizan automóviles último modelo, celulares, computadoras, hay aviones, las fronteras son derribadas con la tecnología, pero en contra parte, hay conflictos anacrónicos y fuera de tiempo (de acuerdo con la perspectiva social) por ejemplo el llegar virgen al matrimonio, el ejercicio libre de la sexualidad, el papel social de la mujer en la sociedad (ser líder).

En la telenovela conviven a la vez la modernidad y los conceptos anacrónicos, pasados de moda, lo que en la realidad social ya no se aplica por ejemplo, el matrimonio religioso ya no es parte de la dinámica de pareja, hay quienes viven sin casarse; la imagen femenina ya no se conforma con tener hijos y cuidar un hogar, ahora trabaja y puede o no tener hijos y su realización personal no depende de ello.

El discurso de la telenovela maneja conceptos como el bien y el mal (la buena y la mala) sentimientos positivos y negativos (amor-odio, perdón-rencor, ambición-humildad, etc.) y valores morales aceptados por el núcleo social (esencialmente el discurso es que toda acción tiene una

consecuencia, ya sea positiva o negativo, la felicidad como premio, o el castigo como lección ante los actos contrarios).

Y de esta manera, el televidente ve transcurrir las historias melodramáticas entre conceptos anacrónicos rodeados de modernidad tecnológica; personajes ya conocidos representados por nuevas actrices y actores que refrescan el discurso conocido; pero más allá de estas características, quien consume telenovela lo hace por varias razones que a continuación mencionaremos.

3.10 El consumo de la villana Teresa: La proyección de los deseos reprimidos.

“Soy monstruosamente ambiciosa, egoísta, vanidosa, nada me detenía, pero he comprendido una cosa, que no solamente he traicionado a todos, si no que he traicionado a la persona que más quiero: Yo misma”.

Teresa Martínez. Teresa (versión 1959).

Existen diversos factores por los cuales, el televidente por propia elección, decide consumir las telenovelas, pero en la mayoría de los casos hay un común denominador: el gusto por la historia de amor entre un hombre y una mujer, con sus respectivos conflictos por resolver, enmarcados con actos ajenos a su control, como la maldad de la villana.

El gusto por ver la telenovela no es la causa de la conducta del televidente que lo lleva a mirar una historia de principio a fin por más de 240 capítulos de una hora, lo cual equivale a 10 días completos, pero esto se refiere a una sola telenovela, y en ocasiones, el televidente consume varias telenovelas al día.

Es decir me gusta la telenovela es porque también va servir de entretenimiento, el cual es a un

bajo costo, teniendo en cuenta y de acuerdo con datos del INEGI, existe una televisión por cada tres habitantes y cerca del 63% de los hogares mexicanos cuentan con más de una televisión; y si agregamos el bajo costo de los aparatos televisivos (ofertas de meses sin intereses o como el buen fin) encontramos una fuente accesible y de bajo costo para el esparcimiento y el entretenimiento del mexicano.

Sin embargo, más allá de estas situaciones, debemos tomar en cuenta que este consumo telenoveler tiene de su lado el horario en que estas producciones se presentan al televidente; por ejemplo en 2010, la franja de telenovelas de la tarde, comprendida entre las 4 p.m. y 7p.m. (Teresa se transmitió a las 6 p.m.) aumentó un 38% en comparación con la mañana. Luego en la noche, cuando se avecinan las producciones estelares entre las 7 p.m. y las 10:3 p.m. y empieza el conocido prime time, los encendidos de los televisores subieron 25% más que en la tarde.¹⁵⁸

Esta preferencia también se encuentra influenciada por el entorno en donde se presenta la telenovela (situación que tratamos en este capítulo cuando hablamos de la mujer en México), por ejemplo, “los mexicanos comparten varias tendencias socio-culturales: la ley del mínimo esfuerzo; el escapismo de la realidad; la convivencia con la familia y los amigos, en persona o por internet; prefieren más las actividades emocionales que las racionales, más las lúdicas que las laborales; se interesan más por la nota roja y del espectáculo en lugar de las noticias económicas o políticas-, y se inclinan más por los programas deportivos que culturales o educativos”.¹⁵⁹

Quienes prefieren a la telenovela sobre otros formatos televisivos está formado, principalmente por persona del interior de la república, son mujeres, de niveles socio-económicos bajos y público

¹⁵⁸ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Reboasán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 127.

¹⁵⁹ Ibidem. Pág. 128.

mayor de 45 años; se identifican por tener una conducta tradicional de una familia mexicana: para ellos su hogar es de suma importancia, el cuarto de la casa que más importancia tiene es la cocina, quizás porque reunirse a comer así como ver la televisión son los hábitos que los unen. ¹⁶⁰

Otras de las características encontradas en estos hogares es tener una presencia importante de bebés y niños menores de 11 años; estas familias se consideran como católicos tradicionales. Los hombres de estos hogares tienden a representar el estereotipo masculino mexicano: son muy buenos para reparar las cosas y odian las labores domésticas, muy por el contrario de ellas. Lo mismo por parte de los niveles socio-económicos bajos en cuanto a los roles de género: ella debe estar en la casa y él no debe llorar. ¹⁶¹

Lejos de las cifras, uno de los motivos para “atrapar” al público es la estructura de la telenovela: la continuidad es un condicionante clave por ser una historia completa subdividida en partes de entrega diaria, cada una de las cuales debe terminar en una escena que empata con el inicio del siguiente episodio, ello despierta el interés del teleauditorio quien crea un hábito en su intento por saber lo que ocurrirá con los protagonistas, incluso con la villana.

El compromiso de conocer el destino del siguiente capítulo construye el relato para extenderlo en el tiempo para evitar la distracción del televidente; esta situación logra una acción reiterativa y mecánica que la convierte en una conducta llena de significado, ahora no sólo se “ve televisión”, la acción de consumir la telenovela se convierte en un espacio donde el televidente se dedica tiempo y se acompaña de los dramas ajenos.

Otra de las situaciones a favor de la telenovela para ser consumida es su carácter repetitivo, el cual tiene un efecto tranquilizador y relajante, la historia y el final ya son conocidos, el

¹⁶⁰ Ibidem. Pág. 136.

¹⁶¹ Ibidem. Pág. 137.

componente de sorpresa desaparece, el televidente sabe que esperar, la angustia se elimina, por lo tanto, todo aquello que perturba durante el día, en la vida cotidiana, “desaparece” cuando el televidente se coloca frente al televisor a mirar la telenovela.

De esta manera, encontramos un componente relajante en las telenovelas, el televidente encuentra en las historias de este melodrama un componente relajante, elementos de “escape” de la vida real, vive dramas ajenos, tragedias del otro, es decir se defiende del medio social que lo rodea, utiliza mecanismos de defensa.

3.10.1 Los mecanismos de defensa frente al estereotipo de la villana.

Los mecanismos de defensa son funciones psíquicas cuya misión dentro del psiquismo (la actividad humana consciente e inconsciente), es la de regular las cargas de energía para proteger el equilibrio y evitar toda clase de trastornos o perturbaciones producidas por exceso de excitación emocional; de esta manera, suele aflojar la tensión, incluso pueden algunos de ellos producir una satisfacción sustitutiva o resolver más o menos en apariencia un problema.

Lo esencial para esta investigación con relación a los mecanismos de defensa es que una de sus funciones es ayudar a no desesperarse por las pocas cosas que pueden lograrse en proporción a los deseos y pueden hacernos olvidar tanto las injusticias vividas como lo absurdo de mucho de muchos hechos o acontecimientos.

Sigmund Freud, médico neurólogo austríaco, se le considera el padre del psicoanálisis, un método de investigación que consiste en evidenciar la significación inconsciente de las palabras, actos producciones imaginarias (sueños, fantasías delirios) de un individuo. Este método se basa en las asociaciones libres del sujeto, que garantizan la validez de la interpretación.¹⁶²

¹⁶² TALLAFERRO, Alberto. Curso básico de psicoanálisis. Buenos Aires, Edit. Paidós SAICF, 2005.

El psicoanálisis es un método psicoterápico basado en la investigación y caracterizado por la interpretación controlada de la resistencia, de la transferencia y del deseo; de esta manera sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico de investigación y tratamiento.

De esta forma, Freud cree que la personalidad posee una estructura con tres partes no totalmente delimitadas: el “ello”, el “yo” y el “superyó”. La primera puede considerarse como un depósito de motivos biológicamente fundamentados y reacciones “instintivas” para satisfacer tales motivos.

Los principales motivos e impulsos instintivos, son el sexual y de la destrucción; la energía de estos motivos la denomina “libido”, la cual si se dejase actuar satisfaría los motivos fundamentales en el momento en que surgiesen, sin tener en cuenta regla, realidad o consecuencia alguna.

Sin embargo, el “ello” es detenido por el yo por medio de formas elaboradas de comportamiento y pensamiento aprendidas con el fin de desenvolverse en el mundo, de una forma eficaz: el “yo” deja a la espera la satisfacción de los motivos y los canaliza por conductos socialmente aceptables, el “yo” como algo que funciona al servicio del principio de la realidad.

El “superyó” viene a ser un tipo de conciencia moral, se compone por restricciones adquiridas durante el desarrollo de la personalidad y se aplican a la actividad del “ello” y del “yo”; de esta manera, el “superyó” condena ciertas acciones que el “yo” haría con el fin de satisfacer los motivos del “ello”.

Situado entre el “ello” y el medio ambiente, y en ocasiones controlado por el “superyó”, se halla el “yo” en una situación un tanto difícil, que en ocasiones provoca en él angustia, la cual moviliza el proceso defensivo; la angustia surge por el peligro de que la organización total del “yo” pueda ser destruida.

De esta manera, el “yo” construye barreras para rechazar ciertos impulsos o solucionar los conflictos originados por la oposición de las exigencias de cada una de las instancias psíquicas. Estos mecanismos defensivos son utilizados por el “yo” en su lucha contra peligros intra-psíquicos y extra-psíquicos o ambientales.

De acuerdo con Albero Tallaferro, en su libro “Curso básico de psicoanálisis”, los mecanismos de defensa se dividen en aquellos que defienden al “yo” de los peligros intra-psíquicos, y los que los defienden contra los peligros extra-psíquicos.

Algunos mecanismos de defensa, son capaces de dominar grandes cargas instintivas o afectos, mientras que otros sólo pueden controlar cantidades pequeñas. Los motivos de elección del “yo” por un tipo de mecanismo en especial no son aún conocidos, pero se puede decir que el “yo” apela a la represión cuando necesita combatir, ante todo deseos sexuales.

Represión: “Es el proceso en virtud del cual la libido del sistema preconscious es sustraída, de un modo que un acto psíquico no puede encontrar el camino que conduce al sistema consciente y por lo tanto debe hacerse o permanecer inconsciente. O como dice Freud, es impedir al impulso instintivo el acceso a la motricidad, pero al mismo tiempo mantenerle intacta su carga de energía”.

163

La represión ayuda al individuo a rechazar y mantener alejado del consciente determinados elementos, mediante un esfuerzo continuo y permanente con cierto componente de censura, por ejemplo el odio al padre, a la madre, a la condición social etc. en este caso, podemos decir que el televidente consumidor de telenovelas (y por lo tanto de estereotipos como la villana) puede ver

¹⁶³ Ibidem. Pág. 100.

en el otro aquello que socialmente en el es negativo, castigado por el entorno social si lo acepta como propio.

Es la represión el mecanismo de defensa donde el televidente puede reconocer su rechazo, odio, aversión y todo sentimiento negativo a cierta situación, persona o motivo personal, que si lo llegara a reconocer y hacerlo propio sufriría el castigo social, que en muchas ocasiones es el rechazo y la condena del entorno donde se desenvuelve.

Como ejemplo del consumo de la imagen de la villana Teresa, podemos mencionar el rechazo hacia sus padres, su condición socio-económica, su ambición, su soberbia y su vanidad, son situaciones rechazadas por la sociedad y concebidas como poco escrupulosas y negativas que en cierto momento, el televidente las reconoce como suyas, pero las representa, simboliza y consume en la figura de la antagonista para evitar conflictos de interés entre su persona (el "yo") y las reglas sociales de sus entorno (el "superyó").

La regresión: "Se ha dado el nombre de regresión al proceso que conduce nuevamente la actividad psíquica a una forma de actuación ya superada, evolutiva y cronológicamente más primitiva que la actual".¹⁶⁴

En el caso de la telenovela, hemos mencionado la similitud que tiene este relato televisivo con los cuentos de hadas (literatura consumida en la infancia), ante la sociedad debe existir un crecimiento tanto físico como psíquico, de lo contrario se recibe como castigo un aislamiento y rechazo social.

De tal manera que el individuo al no encontrar en otras formas de satisfacción el placer que le daba la lectura de los cuentos de hadas, decide volver a consumir este relato pero ahora con

¹⁶⁴ Ibidem. Pág. 102

nuevos rostros, narrado de otra manera pero con el mismo esquema y la satisfacción de un final feliz que le concede estabilidad y le protege de la amenaza que significa buscar otros medios de satisfacción (conservar el orden conocido).

Uno de los mecanismos más usados por el televidente es el de **la identificación**, la cual representa la forma más temprana y primitiva del enlace afectivo, donde se transfiere el acento psíquico del objeto al “yo”.

Existen tres formas de identificación, las cuales se encuentran relacionadas con el consumo del estereotipo de villana, de la representación que en nuestro caso es Teresa:

Identificación proyectiva: es la que hace el “yo” hacia el objeto, es decir, el televidente observa la historia de amor y va a preferir ciertos personajes por su condición anímica, social, cultural etc. y de esta forma ve al personaje (objeto) como propio y comienza a hacer suyos los sucesos que le ocurran, llega el momento de vivirlo como si el objeto fuera él.

En el caso de Teresa, el televidente se identifica con ella por diversos motivos (el ser mujer, joven, estudiante, de cabello negro, delgada etc.), y de esta situación, comienza a aceptar las frases de la villana, su forma de vestir, su manera de actuar etc. sin llegar a ponerlas en práctica en el mundo social, tan sólo es un reconocimiento de la antagonista sin llegar a una acción.

“La identificación por desplazamiento: tiene un mecanismo un tanto más complejo; una persona disgustada con otra proyecta sobre una tercera las cualidades negativas que, con o sin justicia, atribuye a la primera, y luego riñe con esta última solucionando a su modo la situación conflictual que se le presenta” .¹⁶⁵

¹⁶⁵ Ibidem. Pág. 107.

Con Teresa, el televidente reconoce las malas acciones del ser humano, las reconoce e incluso las puede haber vivido (situaciones en el mundo cotidiano, engaños, envidias, traición, etc.), en el ambiente social. Cuando el televidente vive el día a día, capítulo a capítulo cada una de las situaciones en torno a Teresa, reconoce ciertos factores en su vida y comienza a desplazar en la villana, a quien reconoce como representante de la imagen odiada.

Lo anterior lo podemos ver en el televidente que tiene un familiar egoísta, un jefe sin escrúpulos, una pareja interesada, amigos falsos etc. es decir, quien consume a la villana le atribuye a esta lo que identifica en su entorno como negativo (y también es en el caso de las situaciones positivas) y puede reclamar lo odiado en otros que, por conveniencia y para conservar el orden social, no se ve como algo correcto.

La proyección: “Es un mecanismo de defensa mediante el cual el sujeto atribuye al objeto externo sus propias tendencias inconscientes inaceptables para su “superyó” percibiéndolas luego como características propias del objeto”. ¹⁶⁶

La proyección consiste en atribuir tendencias propias a otras personas o cosa; la frustración desaparece cuando creemos que nuestros defectos, nuestras deficiencias y nuestros fracasos también los tienen los demás, o son los demás los causantes de nuestro mal o de algo que no deseamos tener.

En el caso de Teresa, su aceptación por parte del televidente al aceptarla como protagonista de la historia se ve reflejada en los niveles de audiencias (ya mencionados en este capítulo y en el capítulo I), los cuales reflejan el gusto por este personaje; la gente mira en ella actitudes,

¹⁶⁶ Ibidem. Pág. 107

valores y acciones negativas que ellos mismos pudieron aplicar en su vida, pero por el rechazo o castigo social prefieren proyectarlas en ella.

Teresa sirvió como objeto en donde el televidente pudo proyectar un rechazo a su condición social, aversión hacia los padres (situación castigada por las leyes morales y sociales, porque a los padres se les debe todo), ambición por un mejor futuro, manejo de las emociones lo que conlleva a un control de las mismas (recordemos la frase de dominar las emociones, mencionada en este capítulo), etc. sin sentir remordimiento, culpa o frustración, otro tenía lo que él reconoce negativo en su persona, pero que sabe está presente y de alguna manera lo logra “liberar” a través de nuestra antagonista.

La introyección: Este mecanismo en que el individuo hace propio mediante la absorción, identificación o imitación, ciertas cualidades de los objetos externos (modo de hablar, forma de vestir, expresar y actuar de una villana como Teresa). El sujeto va a imitar, al padre, a la madre, al profesor, a la actriz de moda.

En el fondo, la introyección nos remite el primitivo instinto de “dominio y valimiento” es decir, se cree que se puede ser tan valioso, famoso, fuerte o importante como el objeto a introyectar. Por ejemplo, al mirar a Teresa, a simple vista se observan características físicas (su cabello, ojos, su esbelta figura, etc.) y actitudes (forma de expresarse, de comportarse de reaccionar etc.) las cuales, bajo la impresión subjetiva, crean en el televidente la idea de que esos componentes le darán el éxito y el triunfo de la villana.

Sin embargo, con esta percepción de obtener lo deseado, también viene implícito el castigo y las consecuencias que puede tener el actuar o comportarse como la antagonista (recordemos la existencia de un contexto previo de telenovelas en donde la villana recibe su castigo por no alinearse al orden social establecido y aceptado por la mayoría de sus componentes).

La mujer que imita a la villana sensual, bella, inteligente y dominante pretende inconscientemente tener su fuerza, su decisión, su coraje y su poder para hacer frente a todas las situaciones que se le presentan a lo largo de su vida, en la interacción con los otros y con su medio ambiente; ve en la antagonista un modelo, hasta cierto punto y con las reservas del caso sobre los castigos por ser mala, alguien importante que sabe afrontar sus problemas.

La Compensación: es el desarrollo de una conducta en la que el sujeto puede sentirse superior a la mayoría en descargo de no haber podido seguir con otra conducta en la que se hubiera sentido inferior; este mecanismo consiste en silenciar un sentimiento de inseguridad exagerando un rasgo real, deseable.

Cuando el consumidor de telenovelas y personajes se sienta frente al televisor después de un día de presiones, constantes amenazas a su seguridad psíquica y un sinfín de situaciones a las cuales debió dar solución, el sentarse frente al televisor le va a significar una sensación de euforia y de seguridad que en realidad no se tiene, y ello se debe a que ya conoce la trama, los enredos el discurso, a los personajes, a la villana.

La racionalización: Como mecanismo de defensa es una forma de negación, en la cual, para evitar el conflicto, o la frustración, se dan razones o se expresan argumentos para ocultar, justificar o encubrir los fallos o contrariedades; es una defensa contra el efecto frustrante, y trata de convencer, en el fondo, que no deseaba aquello que no logró.

El consumir un producto de televisión repetitivo, donde ya se conoce el final, los personajes son estereotipados con conductas bien definidas, y por lo tanto, son un producto hasta cierto punto rechazado por ciertos sectores de la sociedad (por ejemplo personas que estudian, quienes no consumen televisión, clases socio-económicas altas) y al aceptar que son “telenoveleros” recibirán críticas y rechazo por los estereotipos que se han creado alrededor del melodrama televisivo.

Ante esta frustración, el televidente reconoce a la telenovela como un producto repetitivo, con personajes, historia y un desenlace predecible y se dice para sí mismo que la telenovela es un medio de entretenimiento, una forma de escape y diversión ante un entorno lleno de problemas, frustraciones y conflictos.

La racionalización le da al televidente la oportunidad dar razones (conscientes o inconscientes) para consumir telenovelas, sabe que es un producto hasta cierto punto no aceptado por la sociedad, pero quien mira la telenovela hace mención de un medio de diversión, entretenimiento y forma de salir de su entorno.

Este mecanismo de defensa lo podemos ejemplificar con el siguiente ejemplo obtenido de la investigación de Rubén Jara: “En 1996 el Manila Daily Inquirer también había escrito que Marimar a los filipinos porque aleja sus mentes de la fealdad de su contexto, de su pobreza y de sus funcionarios públicos.

Lo que me gusta de Marimar, dijo en una entrevista una camarera de un restaurante en Manila, es que “ella tiene los mismos problemas que yo. Ella es pobre como nosotros. Su casa fue quemada. Es maltratada y degradada. Ella también es filipina”.¹⁶⁷

La fijación: Es una intensa adhesión desarrolladas en la infancia que persisten de manera inmadura en el adulto, la consecuencia inmediata es la incapacidad para desarrollar otras adhesiones normales desplazando la libido hacia otras personas u objetos. En estos casos, el sujeto conserva las mismas ideas y la misma manera de hacer las cosas, es decir, la fijación conduce a la rigidez mental.

¹⁶⁷ CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Rebosán, S.A. de C.V., 2011. Pág. 156.

En este caso, el mirar la telenovela, y en nuestro caso de la villana, hacemos referencia al cuento de hadas, relatos de la infancia en donde se nos presentaba un escenario significativo de la lucha del bien y el mal, es un relato ya conocido que lo puede observar de nuevo en este melodrama televisivo.

Incluso podemos mencionar que sí de niños, tuvimos cierto contacto directo, satisfactorio y agradable hacia la telenovela, en la vida adulta, y ante las frustraciones de la vida familiar, amorosa, laboral e incluso sentimental, el individuo puede ocupar como escapa el relato telenoveler, ya sabe que es un lugar seguro, de confianza y que le aleja de la frustración y le da satisfacción, por lo tanto le representa un símbolo de seguridad.

Desplazamiento: Es un mecanismo por el cual se desprende un hecho o persona de los sentimientos asociados, y éstos son adjudicados a otro hecho o persona.

Cuando las personas observan en otras situaciones que les causan dolor (Teresa es una hija ingrata, ambiciosa, que desprecia su origen y por tanto a sus padres), suele criticar, atacar y hacer notar más esos errores en la villana que en la persona que le ha causado daño en su entorno social.

Quien se sienta frente al televisor y observar las acciones de la villana se convierte en un tipo de juez implacable que ubica los defectos de la antagonista, los reconoce en otros sujetos con los cuales tiene una relación cercana (la mentira, el odio, la falta de escrúpulos, el rechazo, la vanidad y otros valores, actitudes y sentimientos).

Por falta de valor, por la crítica o el temor y la angustia que causa el conflicto no se enfrenta a la situación y prefiere reconocerla en Teresa, ella sí puede ser blanco del rencor, la crítica e incluso del odio de las situaciones que el televidente vive a diario.

La fantasía: Este mecanismo se parece a soñar despierto, dar rienda suelta a la imaginación para escapar de sucesos desagradables porque se experimenta una satisfacción porque las propias creaciones del sujeto son más atractivas que la realidad.

En cuanto al consumo de la telenovela, el individuo puede experimentar múltiples situaciones, al ser un relato imaginario, un melodrama vivido en la persona de otros, el televidente lo hace suyo y a través de su seguimiento “vive” los dramas, las experiencias y el entorno que rodean a la telenovela.

En el caso de la villana, es la representación de la maldad, el símbolo de lo negativo, ella realiza acciones que el común de la gente no hace, por ejemplo Teresa, por ser bella e inteligente logró terminar una carrera universitaria, se enfrenta a sus padres sin remordimiento alguno, juega con los hombres sin perder sus valores morales, en una palabra, manipula y controla su destino y el de su entorno.

De esta manera Teresa se presenta como un símbolo que lo puede todo, por ello, el televidente lo puede tomar como un referente, un personaje que lo hace soñar, lo lleva a imaginar ser como ella y poder resolver sus conflictos y evitar la frustración que representan los problemas cotidianos, los cuales Teresa (desde la óptica de la telenovela) los resuelve sin remordimiento alguno.

La fantasía es la ensoñación del conflicto y la frustración, deja al individuo vivir a través de los personajes de la telenovela, la villana se convierte en el punto de atención que lo hace creer que ellos pueden ser iguales a la antagonista, pueden manejar a su antojo el destino, pero sólo cuando la telenovela este presente, cuando la consume, es el esparcimiento de los problemas.

Negación de la realidad: Por este mecanismo se entiende la acción de rechazar aspectos de la propia realidad (ya sea de manera interna o externa) que resultan ser perturbadores para el “yo”; en esencia es mentirse a sí mismo, porque aceptar la realidad resultaría doloroso.

Este mecanismo ayuda al individuo a hacer a un lado la situación en la que está viviendo (sea de manera personal, laboral, sentimental laboral, etc.) para evitar conflictos y sobre todo enfrentar el escenario, porque ello resultaría en hacer frente a situaciones dolorosas, que en la mayoría de los casos, representan salir del lugar “seguro” en donde se encuentra el individuo.

En el caso de la telenovela, es un ejemplo claro, el individuo conoce y reconoce al melodrama televisivo como un relato de fantasía, imaginario y fuera de la realidad (con sus respectivas restricciones, en especial al día de hoy, en donde el discurso trata de manejar conflictos más cotidianos) cuyo escenario sirve al televidente para poner en práctica su negación.

Sin aceptarlo de manera consciente (recordemos a los mecanismo de defensa como una salida, en ocasiones, inconscientes para el individuo y evitar el dolor) el televidente consume a la telenovela, y por ende a sus protagonistas, a sus personajes para reconocer la historia vista en la televisión, y de alguna forma negar, hasta cierto punto, la realidad vivida.

La telenovela mexicana engancha al televidente presentando un escenario repleto de discursos, los cuales van encaminados a mantener viva la esperanza de acceder a un futuro (en ocasiones alejados de la realidad y de lo social) prometedor mediante la ilusión de que cualquier situación, por complicada, difícil y enredada que parezca, puede ser mejorada y sobretodo superada, es decir, un discurso aspiracional.

La telenovela ayuda a lidiar con aspectos desagradables y amenazantes de la realidad por medio de la representación idealizada de aspectos comunes a la mayoría de la sociedad, por ejemplo, (se

habla del amor incondicional (en familia, en pareja, de hijos a padres, etc.) la familia (en símbolo de unión inquebrantable a pesar de los problemas), la amistad, la bondad (representada por los protagonistas), la verdad (las situaciones se complican con la mentira, pero al final de la historia, lo falso desaparece para dar paso a cómo en realidad son las cosas), y el esfuerzo (para alcanzar la felicidad se debe sufrir, padecer y vivir el dolor para alcanzar lo deseado).

De esta manera, encontramos el manejo por parte de la telenovela hacia los personajes manejados, en este caso, el de la villana, la cual se construye a partir de una idea negativa sobre el ser humano, esa parte oscura y rechazada por parte de la sociedad, ello con un propósito: el de ser aleccionador para su público, mostrar el carácter lúdico del melodrama, de otra forma, no llamaría la atención al televidente.

En el caso de Teresa, ella es un ejemplo de un discurso preparado para mostrar a quien la consume las características no aceptadas por la sociedad sobre lo que una mujer debe ser, comportarse y hacer en sociedad, es decir, se lleva al espectador de una forma clara y precisa a “vivir y percibir” la vida de otros sin poner el riesgo la suya, sin entrar en el dolor propio.

Teresa muestra lo socialmente aceptado y rechazado a la vez, a través de su discurso como imagen y símbolo, la villana nos muestra el odio, la maldad, la ambición, y sentimientos propios de quien vive fuera del orden social; y al mismo tiempo presenta el castigo de no seguir lo socialmente correcto: el rechazo, la soledad, el abandono y el fracaso.

A pesar de ser villana, Teresa puede elegir entre la maldad o la bondad, entre el odio y el amor, entre lo blanco o lo negro; o como ella misma lo hace: ENTRE SER O NO SER, YO SOY.

CONCLUSIONES.

Teresa, nuestra villana de telenovela nos representa las características típicas de la antagonista de telenovela: es mala por naturaleza y este sentimiento crece por las condiciones sociales y económicas que la rodean (como una Representación Social, es un objeto por ser una simbolización de ideas y pensamientos sobre la maldad, y por tanto se representa en la imagen de esta mujer).

Teresa es bella por naturaleza y nacimiento, no ha recurrido a cirugías, ni tratamientos de belleza., simplemente es así, es un modelo físico que reúne elementos sociales que aprecian y desean las mujeres, se presenta y representa con los ideales físicos a los que cualquier mujer desea tener, es decir, nuestra villana es aspiracional para la televidente hablando de su figura estilizada, sus ojos, su cabello, su boca y cada elemento físico que en conjunto forman el discurso de esta antagonista como producto de consumo.

Teresa es ambiciosa y sin escrúpulos (elementos claves en las villanas) tiene un vacío de pertenencia hacia su origen (sus padres) y por tal motivo lo rechaza, se siente avergonzada de su condición económica y por ello, busca a cualquier precio, caiga quien caiga, pase lo que pase, salir de su vecindad y convertirse en una dama de sociedad, vivir en una mansión, portar joyas, comprar ropa de diseñador, viajar alrededor del mundo, ser alguien que controla, domina y tiene el poder para hacer de la vida lo que ella quiere.

Sin embargo, y a pesar de ser la mala de la historia, Teresa también es la protagonista de esta historia, (situación que sale del común de la telenovela) y por lo tanto, va a ser virtuosa (es decir virgen) no a cualquier hombre se le va a entregar, a pesar de ser asediada por muchos hombres, ella decide hacerlo hasta lograr obtener su objetivo: ser la esposa de alguien con un apellido de

“abolengo”, con una fortuna inmensa y un respaldo social para poder realizar cuanto le venga en gana, nuestra villana es calculadora, sabe esperar el momento preciso para actuar.

A pesar de toda la maldad representada en Teresa como la villana de telenovela, el amor es un elemento presente en ella, es la protagonista y busca la felicidad, en un primer momento en lo material, para después reconocer su error y enmendar el camino; la antagonista (en similitud con las versiones de 1959 y 1989) busca el amor, envía el mensaje al televidente: el amor es el máximo premio en la telenovela.

Todo lo anterior nos lleva a reconocer a la villana como un estereotipo, un concepto formado por opiniones, usos y reconocimientos establecidos y aceptados por la sociedad; no son juicios ni análisis como tal, porque su punto de partida tiene una tendencia valorativa de acuerdo con la sociedad en la que se presenta.

El estereotipo de la villana conjuga varias significaciones sociales vigentes de acuerdo al momento social, histórico, cultural, económico, político e incluso ideológico; se manejan como concepciones bien ubicadas y con características definidas, en su mayoría aceptadas por los individuos, esta situación se justifica porque el estereotipo se vende como imagen y semejanza de cierta conglomerado de la población, es decir es una representación social de la parte de la colectividad, es por ello que su rechazo o consumo está respaldado por las normas sociales, los valores y moral vigentes del núcleo social en el que se presentan.

La personalidad del individuo juega un importante papel para el estereotipo, a partir de ello, se comienza a observar ciertas características que destacan, sobresalen y son pueden ser positivas o negativas para el resto de la sociedad, y por ello son sobresalientes en conductas, lenguajes, gustos, mentalidades, formas de comportamientos, roles, etc.

De tal manera que el estereotipo de la villana es una representación social de algo que no está presente, algo ausente pero significativo para la sociedad, es decir, es producto de una elaboración psicológica y social de una concepción surgida en el núcleo social en el cual se presentan: la maldad, el odio, la ambición, la falta de escrúpulos, la vanidad, la soberbia, etc. los cuales, se reconocen y son parte de la condición social de cada individuo, no le son ajenos, aunque los rechace o no los reconozca, porque de acuerdo a la moral de la sociedad, aceptarlos sería ir en contra del orden establecido por normas y valores.

La concepción de Teresa como estereotipo de villana se conforma a partir de las formas simbólicas que en el contexto de la sociedad mexicana se establecen, los cuales el sujeto va a manipular con el fin de expresar la respuesta que estos conceptos causan en él; el resultado es una construcción ficticia con elementos presentes en el medio cultural.

El estereotipo de villana es la representación de un objeto, el cual no necesariamente algo físico, puede ser emocional, de pensamiento, de conducta, es todo aquello presente en el ambiente cultural con importancia para los elementos sociales ya sea de forma positiva o negativa, el requisito es que sea sobresaliente, destacado para el núcleo social.

La villana Teresa no va a remitir a algo esencialmente social, es decir, el sujeto que recibe esta representación del mal encarnado en la antagonista se halla en una situación de interacción social, hay un intercambio de información, un proceso de comunicación, donde se recibe la concepción de maldad de la mujer, el televidente interviene en su conformación con ideas, valores y modelos provenientes de su grupo de pertenencia o de ideologías transmitidas por la sociedad en donde surge este proceso.

A pesar de la carga emocional del estereotipo de villana, Teresa por sí sola no tendría una relevancia e importancia social sin el sujeto que la recibe como un discurso representativo de

maldad, el individuo social se convierte en un productor de sentido a partir de su experiencia adquirida en el mundo social al que pertenece y es elemento participante para elaborar estas concepciones.

Teresa, como la villana de la telenovela adquiere un sentido y carácter social a partir de la utilización de sistemas de codificación e interpretación proporcionados por la sociedad y de aquí se desprenden la proyección de valores y aspiraciones sociales, por lo tanto, nuestra villana es una expresión de la sociedad mexicana del siglo XXI, sin dejar de lado las características de fantasía, imaginación que todo símbolo en la telenovela contiene, y a pesar de ello, no pierde su carácter de Representación Social, porque es el reflejo de ciertos elementos aceptados y consumidos por el televidente.

Así es como Teresa se convierte en una representación en forma de discurso televisivo, es un elemento de comunicación, un mensaje entre el emisor (la televisión a través de la telenovela) y el receptor (la mujer, el ama de casa, la joven, el niño, el esposo y todo aquel que se sienta frente al televisor), de esta forma la villana comienza su “revestimiento social” es decir, sus características se hacen mayores y enriquecen a partir de la pertenencia social de los sujetos que hablan sobre ella y de la finalidad de su discurso; nuestra villana es una Representación Social cuando se conforma de las ideas, pensamientos, valores y creencias de los sujetos que la conciben y de quienes la consumen porque provienen de lo más íntimo socialmente hablando: de la interacción social e intercambio entre los individuos.

Teresa se transforma en un símbolo de la práctica social porque el individuo se convierte en un actor social con una posición o lugar social, y de esta manera, el estereotipo de villana refleja las normas institucionales derivadas de su posición o las ideologías relacionadas con el lugar que ocupa, es decir, la representación inicia en un grupo, el cual tiene una posición que puede ser o no

influyente, de importancia, lo cual se refleja cuando la concepción se hace presente en los diferentes grupos sociales.

La conformación de la Representación Social de la villana va a depender del juego de las relaciones intergrupales porque a partir del desarrollo de las interacciones entre los grupos, se llega a una modificación de la representación de Teresa como antagonista cuando los miembros reconocen en este estereotipo elementos comunes a ellos, a su grupo e incluso de los otros grupos y de sus miembros.

Pero por sí mismo, el estereotipo de villana carecería de una fuerza social si no es por la reproducción de los esquemas de pensamiento socialmente establecidos, de visiones estructuradas por las ideologías presentes, de que quien recibe el mensaje del estereotipo tenga un interés por consumirlo, agregarle características propias, de su grupo y de otros; así es como la villana se va enriqueciendo con elementos propios (asignados por quienes la concibieron en un primer momento) y agregados por sus seguidores, por su público (de acuerdo a su experiencia social y su carga emocional adquirida por su experiencia social).

La villana Teresa cumple con una doble función ante el televidente (es por ello que podemos concluir y ubicarla como una Representación Social) hacen que lo extraño resulte familiar para quien lo consume y lo invisible perceptible. De esta manera, Teresa se convierte en un referente social para el televidente, habla sobre cuestiones que no tienen un físico, una presencia personal, es decir, de sentimientos, valores, pensamientos propios del ser humano como el amor, el odio, el resentimiento y todo aquello que expresa Teresa como un discurso.

Por otro lado, Teresa como discurso presenta a una mujer fría y calculadora, ambiciosa y con pocos escrúpulos, vanidosa y déspota; estas características pueden resultar ajenas a ciertos grupos sociales, son conocidos, pero no vividos, por ello, la villana se convierte en conducto ideal para

que el televidente lo conozca, le ponga nombre, lo simbolice y consuma, nuestra villana representa algo social y obre sus espaldas lleva un universo de significaciones sociales.

Teresa se convierte en un ícono configurando de esta manera una entidad abstracta, es decir, representa concepciones sociales, es un medio de comunicar aquello que para ciertos sectores del medio social resulta familiar, pero para otros es desconocido físicamente y en experiencia social (es decir, los valores, pensamientos y construcciones sociales no se hacen presentes en su vida social, aunque si se ha oído hablar de ellos) por ello, el estereotipo se convierte en el mejor conducto para hacer presente lo desconocido.

Nuestra villana se convierte en un medio para comunicar las características propias de la concepción de la maldad encarnada en la mujer a través de símbolos como el comportamiento erótico de Teresa, la manera de peinarse, de hablar, sus frases, su manera de actuar ante sus padres, sus amigos y los hombres que la asedian; todo esto en su conjunto logra un discurso sobre el estereotipo de villana en el año 2010, el cual tiene elementos repetitivos (ambición de poder, de dinero y de mejorar su situación social,) y otros novedosos obtenidos del reflejo social del momento socio-histórico (una villana con deseos de superación por sus propios medios y sin perder su dignidad, sacrificar su cuerpo ni vender sus ideales de dominio y poder, una mujer moderna que usa una lap top, el celular y las tecnologías propias de la época).

Teresa se convierte en una forma simbólica repleta de significados entre los que encontramos acciones, enunciados y objetos que le representan algo de su vida cotidiana, algo social de diversos tipos y por ello se convierte en un puente de comunicación entre sí y de los individuos y grupos sociales para compartir, intercambiar experiencias, concepciones y creencias comunes.

Sus características como villana no provienen de la nada, son un reflejo de elementos provenientes de la sociedad, situaciones, maneras de pensar, roles de conducta y elementos

propios de la personalidad del ser humano en su relación con su entorno social y con otros grupos; la antagonista es una integración de diversos discursos, símbolos y significaciones de relevancia para la sociedad.

Teresa es un producto con características propias del individuo en su relación con su familia, en donde se presentan las historias de vida de parientes, las costumbres que tiene el núcleo familiar, relatos leyendas que nuestros antepasados han depositado en nosotros como seres sociales (concepciones que incluyen la manera de procesar los conceptos recibidos, por ejemplo, el de la mujer mala).

El resultado de esta exposición a las relaciones sociales familiares permite el comportamiento de cierta forma, el pensamiento e incluso la actuación de una forma específica lo cual viene a reforzarse con los medios de comunicación al convertirse estos en formadores de ideas, conceptos, creencias e ideologías los cuales son observados y escuchados por millones de personas, estos individuos sociales las adquieren, las manifiestan y las representan dentro de sus múltiples relaciones sociales.

Teresa es el mejor ejemplo de lo anterior, se muestra a una mujer joven, delgada, morena de cabello oscuro (haciendo referencia a la característica física del común de los mexicanos, para que exista una identificación), con un afán de superación profesional, laboral, económica y social, mostrando un estilo de vida y por lo tanto una ideología de la mujer del siglo XXI (es mala, su condición ambiciosa le otorga ese lugar), y este mensaje llega a miles de mujeres que pueden ser niñas, jóvenes, adultos e incluso a hombres, quienes sin importar más que su exposición al discurso representado por Teresa se identifican con este personaje.

El estilo de vida de Teresa es una combinación de concepciones tradicionales (una mujer que llega virgen al altar, el casarse de blanco, la búsqueda del amor) y liberales (una mujer con deseos de

superación, con carácter fuerte sin ser sumisa y que el sufrimiento lo ve como algo ajeno a ella); este “híbrido” es aceptado por los individuos sociales porque le representan algo conocido de manera física, en experiencia o por sentido común, es decir a través de su relación con la sociedad, quien es uno de los “profesores” para su formación como integrante de la sociedad.

De esta manera, podemos decir que la experiencia social de un individuo se forma, entre otros elementos, por medio de la acción simbólica del discurso que la telenovela le proporciona (en este caso lo otorgado por el estereotipo), y también del conjunto de relaciones sociales que impactan en su accionar ante la sociedad.

La telenovela es por tanto, una red de aprendizaje social donde se presentan actitudes, valores, hábitos y conductas que son un reflejo de la sociedad; los mensajes recibidos del melodrama televisivo no son asimilados por los televidentes de manera homogénea, sino que su aceptación depende de su propia vida social, su experiencia y conocimiento e incluso del lugar ocupado en el ámbito social.

Por tanto, podemos decir que la información proporcionada por la villana Teresa la va a recibir el televidente, la decodifica e interioriza no es de manera homogénea, ni contienen el mismo signo ideológico, emocional y energético con que se emitieron; esta respuesta va a depender de sus situaciones históricas, familiares, políticas, culturales, materiales, regionales, étnicas, productivas, etc., las cuales los ubican en un lugar en la sociedad.

Uno de los mensajes proporcionados por Teresa es una concepción y estilo de vida con una tendencia de superación social y económica, lo cual representa un sueño, una aspiración para quien carece de una solvencia económica; esta es una de las funciones de los estereotipos manejados en la telenovela por lo cual comprobamos que sus características son reflejos de la sociedad mexicana, del núcleo social en donde la villana se hace presente.

Pero todo lo anterior no se lograría Teresa si tener como escenario significativo a la telenovela, el melodrama cuyas características de ser historias conocidas, tienen un cierto encanto del lugar ya frecuentado, un relato predecible, algo que le proporciona al televidente un lugar seguro que no pone en peligro su estabilidad emocional por un lado, y por el otro no le exige un esfuerzo de raciocinio porque le presenta algo conocido.

La telenovela en México tiene una historia cuya base es el amor entre los protagonistas, los diferentes obstáculos que deben librar para conseguir el tan ansiado “Y vivieron felices para siempre”; de esta forma, se cuenta con emoción buscando mover los sentimientos de los espectadores, apela a los afectos humanos, a sus deseos más profundos, bloqueados o incluso desconocidos todo para producir un sentimiento de empatía con el público.

La fuerza de la telenovela reside en el manejo de la emociones, porque es el común denominador de los seres humanos, en todas las épocas y en todos los países del mundo porque el amor, el odio, la ambición, la envidia, los celos son un común denominador en estas historias, son una representación social del individuo.

La telenovela ofrece al televidente, por medio de sus personajes, a través de su reivindicación por ejemplo, los débiles adquieren fuerza para vencer los obstáculos y conseguir el amor (porque su objetivo es la felicidad), de los ilegítimos (quienes fueron rechazados por no tener una posición social o económica, un apellido, por ser pobres, por sufrir de humillaciones y soportarlas porque así lo exige su condición de bueno o buena), de los caídos, de los otros.

Por ello, podemos decir que el buen manejo de la emoción es el hilo conductor de la telenovela y de sus personajes, a partir de este concepto se crea alrededor de ella todo un discurso plagado de sentimientos humanos conocidos o no, este melodrama logra atraer al televidente que lo consume por reflejar lo más elemental para el ser humano: los sentimientos.

La telenovela comienza un juego de seducción, pasión y manejo de las emociones representadas en sentimientos, valores y pensamientos humanos, los cuales a su vez se simbolizan en una figura, en una mujer, en alguien a quien atribuirle comentarios buenos y malos, criticarla, seguirla, rechazarla e incluso vivir a través de ellas situaciones sociales presentes en la sociedad, conocidas o desconocidas: el estereotipo de la villana Teresa.

Sin embargo, el discurso de la telenovela se plaga de ideas, las cuales son un reflejo de la asimilación de los individuos como miembros de la sociedad, procesan su ambiente y el resultado son concepciones bien definidas, por ejemplo se les menciona que la riqueza no trae la felicidad (prueba de ello es uno de los títulos más representativos de la historia del melodrama: Los ricos también lloran), al contrario está rodeado de infelicidad, de mujeres sucias y de hombres malvados.

Y al hablar de emociones, la telenovela se convierte en un género bastante democrático, no exige reglas de comportamiento y acción, no importa tu condición social, de raza, sexual, edad, tú te sientas frente al televisor a disfrutar y entender el discurso, sin ser relevante si eres rico o pobre, con instrucción académica o no.

El discurso de la telenovela puede ser comentado por todo aquel que la consume porque se conoce la historia al derecho y al revés, se dominan las situaciones observadas en persona de la sufrida protagonista, de la malvada villana; el televidente sabe quien se quedara con quien, cual personaje será castigado por salirse de las normas sociales, quienes recibirán por sufrir toda la telenovela como premio la felicidad.

Ver a la villana Teresa cometiendo sus "fechorías" humillando a sus padres, seduciendo a los hombres y ambicionando la riqueza no causa daño alguno para la salud, no pone en riesgo nuestra integridad física y emocional, al contrario nuestra villana nos puede ofrecer un medio de escape a

la tensiones del día a día, aprendemos de ella “lo que no se debe hacer” porque no es correcto socialmente, indirectamente nos aconseja y hace reflexionar sobre nuestras acciones y el posible resultado de ellas.

Teresa se convierte en un referente social de diversos sentimientos, valores y emociones del contexto social mexicano, ella nos habla de algo que conocemos (la pobreza, las aspiraciones sociales, la ambición, la envidia, la ira, etc.), situaciones que entendemos (la felicidad no se logra con engaños; todo aquello que es obtenido con engaños, se va fácil; jugar con los sentimientos de otra persona trae consigo infelicidad), de lo que somos (un país católico en donde los principios son básicos, el arrepentimiento es la única vía para enmendar el camino del mal, la madre es la figura representativa más importante para el mexicano), y de lo que nos gusta (reconocer en otros los sentimientos negativos que podemos tener pero no aceptar; ver al sufrimiento como algo ajeno).

La importancia de analizar la telenovela radica en el hecho de ser un relato melodramático por medio del cual entendemos de dónde venimos, cuáles son las figuras y símbolos que respetamos (la imagen de la madre como centro de amor, dulzura, esperanza y fuerza), cuáles instituciones sociales son las más representativas (la familia), cuáles son nuestros temores (la pérdida de algún familiar, el no encontrar el amor verdadero, no lograr los objetivos planteados), cuales son las aspiraciones (llegar a ser un profesionista reconocido, lograr fortuna, fama y reconocimiento social, una boda de ensueño, ser “alguien en la vida”); la telenovela es un abanico social que al abrirlo observamos diversas representaciones de lo socialmente aceptado, rechazado pero reconocido y consumido por el televidente.

Al analizar a Teresa como el estereotipo de la villana en la telenovela, reconoce lo negativo del ser humano, se reconoce al ser social como pasional cuya conducta se ve regulada con las normas y

valores de la sociedad, pero no por ello dejan de existir, la presencia de nuestra villana es un reconocimiento del odio, la maldad, la falta de escrúpulos, la vanidad, la soberbia y todas aquellas pasiones femeninas existentes pero negadas por la sociedad, castigadas por los valores sociales, las instituciones y todo aquel que pretende mantener el orden social.

Por lo tanto, Teresa es un medio de enganche y evasión a la vez, su presencia atrae a la mujer, al hombre, al joven, a la niña para observar conductas socialmente negativas, incluso reconocidas en ellos pero cumple la función de ser un vehículo para desentrañar esos deseos y sentimientos y proyectarlas en la imagen de la antagonista, en ella se va a depositar la maldad humana cuyo desenlace tiene dos vertientes: el arrepentimiento o el castigo.

Teresa se convierte en un espejo humano en donde se refleja aspectos de la sociedad y señala cuales son los comportamientos socialmente aceptados y cuáles no, todo ello va a depender de la dinámica social mexicana, no es lo mismo hablar de una mujer profesional en el año 2010, que en el año 1958 (años en que se dio la primera y la última versión de Teresa respectivamente) el contexto socio-cultural va a determinar las características negativas de las cuales la villana se va a nutrir, a formar y a desarrollar.

Teresa nos va a retratar las pasiones humanas, y en especial la de la mujer mexicana, que son difíciles de reconocer o que no son aceptadas como propias, y es aquí donde radica la aceptación de esta antagonista: ella se muestra tal como es con sus defectos, sus ambiciones y deseos, no tiene recato alguno en reconocerlo tiene esa fuerza para aceptarlo a diferencia de la mujer televisiva, quien prefiere mirar a Teresa, consumirla y ver en ella, lo que en su persona ubica pero no acepta como propio.

Por lo tanto, Teresa es el estereotipo de la villana (al condensar ideas, pensamientos y valores humanos reconocidos en uno mismo y el otro pero rechazados por el peso social que representan

al ir en contra del orden establecido) el símbolo que condensa las emociones negativas como la maldad, la envidia, la traición, la mentira, la desobediencia, el desamor y la ambición de una forma clara y explícita, cumple la función de ser una Representación Social al lograr que el espectador pueda “vivir” esas pasiones humanas de forma indirecta y sin poner en riesgo sus vidas y el orden de la sociedad en donde vive.

Teresa resulta ser un estereotipo que sirve como un espacio liberador del mundo actual, del entorno del televidente para olvidarse de sus problemas porque quien la observa le atribuye a nuestra villana elementos de su propia vida ya sean positivos (por ejemplo su condición social, su ánimo por superarse), o negativos (desear una mejor posición socio-económica, tener dinero y gastar sin remordimiento) y en ello tiene un papel importante la identificación.

Por medio de la identificación el individuo, mediante la simpatía hacia el objeto, se logra reconocer en ciertas características afines a través de las emociones de elementos comunes, por ejemplo entre la villana y el televidente; al tratar temas cotidianos como el amor, la felicidad, la muerte, la ambición, el odio, etc. el televidente los consume como algo cercano a él, no le son ajenos porque los puede vivir en el día a día por lo cual se logra observar, comparar, desear y aspirar a otras formas de vida y de comportamiento social.

Como elemento perteneciente a la telenovela, Teresa conforma un discurso ficticio con elementos sociales reconocidos por la sociedad, por ello, el relato melodramático se convierte en un marco idóneo para los rituales de interacción familiar y grupal; a telenovela se convierte en un fiel acompañante en la comida, las conversaciones, los encuentros y desencuentros de padres, hijos, amigos e individuos sociales afines o no a la telenovela.

La aceptación de la telenovela (y de sus estereotipos como Teresa, la villana) se debe en gran parte por reproducir y reflejar conflictos universales en todas las etapas de la vida y de esta

manera, el melodrama se convierte en un enorme espejo social de construcciones sociales propias o ajenas.

Otro factor para considerar al estereotipo de villana (encarnado en Teresa) como una Representación Social del momento socio-histórico del año 2010 radica en el esquema moral que maneja y construye a su alrededor, porque este marco de comportamiento influye en el accionar y actuar de los personajes y las situaciones para conseguir en el televidente una aceptación o rechazo, ser un modelo de atracción o repulsión; vamos a querer o a odiar a Teresa.

En este punto podemos argumentar la facilidad que nos proporciona la telenovela para asumir el papel de juez implacable de los comportamientos, accionar y actuar de nuestra villana; nos convertimos en una especie de justicia ciega para enjuiciar a todo aquel que se comporte fuera de lo que consideramos común a nosotros; nuestra "sentencia" la damos a conocer a otros miembros de la sociedad cercanos a nuestra realidad, es decir a quienes comporten algún tipo de carga emocional.

Consumir al estereotipo de la villana en el marco de la telenovela nos proporciona un estado de placer y disfrute; gozamos cuando Teresa logra alcanzar sus objetivos, sufrimos con ella cuando las cosas no le resultan como ella hubiera esperado, aceptamos su arrepentimiento y estamos a la expectativa que la historia le haga justicia, la perdone y le dé la oportunidad de ser feliz al lado de quien ella ama.

Alcanzar juntos a los personajes los objetivos y conquistas planteados a lo largo de la historia significa para la audiencia involucrada y fiel al melodrama un espacio de tranquilidad, es la promesa de que la felicidad puede ser alcanzada; por lo tanto, es la telenovela, a través de sus estereotipos, es un medio de esperanza y placer.

La historia de la villana Teresa se presenta ante la audiencia como un medio de aprendizaje a través de premios o castigos que recibe el personaje en la trama; por lo tanto con o sin conciencia las telenovelas van a promover los valores: parte de la esencia de este género es la reflexión moral a través de la conformación de valores que le permiten a la audiencia aprenda y asimile actitudes y conductas, por ejemplo, los televidentes se identifican con los buenos que representan un valor y rechazan a los malos que encarnan un anti valor.

La telenovela se presenta como un relato importante dentro de la vida cotidiana de sus audiencias, en la construcción de imaginarios individuales y colectivos, en la validación de creencias y expectativas y en la reconfiguración de identidades pasajeras o permanentes, las cuales dejan huella que puede hacerse presente durante años.

La telenovela despierta siempre polémica: puede ser odiada o amada por unos y por otros, es un escenario donde se integran múltiples valores, emociones y sentimientos comunes al ser humano, por ello no importa la región del mundo, si el relato se refiere a lo humano va a ser consumido; este relato no discrimina discurso, en su formación puede incluir elementos anacrónicos y modernos a la vez, por ejemplo, presentar a una villana Teresa con ambición, vanidad, sin escrúpulos, es decir, un modelo de mujer malvada clásico, ya visto y observado por el televidente pero que sirvió de “gancho” para atraer al público a seguir esta cuarta versión.

Es la telenovela un lugar común donde convergen pasiones y aspiraciones de los seres humanos, las lágrimas y risas, demandas y gratificaciones, encantos y desencantos, las emociones que sirven para construir el espacio imaginativo donde todo puede ser posible, se hace presente la fantasía con lo socialmente aceptado; es la telenovela donde el bien y el mal se enfrentan para poder cumplir con la promesa básica de este melodrama: Y vivieron felices para siempre.

La telenovela llegó para quedarse en el gusto del televidente, ello lo ha logrado por adaptarse a los cambios tecnológicos y sociales; ahora la villana acosa al protagonista no con cartas, sino con e-mails; la paternidad adjudicada se puede comprobar con un examen de ADN; las intrigas de engaño de la villana se pueden comprobar ya con fotografías al instante, por las redes sociales; el relato clásico se revistió de novedad para presentarse ante el público como algo atractivo, novedoso que despierte su interés.

Teresa se ha levantado como una villana-protagonista cuya ambición de poder, dinero y posición económica la llevaron a la soledad, al rechazo y al aislamiento, por ello, y ante la posibilidad de reivindicación que ofrece la telenovela, decidió escoger el amor del profesor Héctor de la Barrera, arrepentirse y reconocer a este sentimiento como el único que le proporcionará la felicidad.

Teresa jugó un papel preponderante en la telenovela al ser un retrato de las emociones negativas del ser humano representadas en un relato ficticio lo cual la convirtió en una Representación Social aceptada y consumida por el televidente mexicano, porque en ella se vieron reflejados los anhelos, la fantasía, los deseos de parte de la sociedad.

El estereotipo de la villana se viste con nuevos ropajes, nuevas actitudes conservando sus valores, normas y todo aquello que refleja su pertenencia a la sociedad, reforzando su conducta con frases para que el televidente no la olvide porque “Entre ser o no ser, yo soy”...

BIBLIOGRAFÍA.

- ASSUMPTA, Roura. Pasiones de mujer. El sexo del culebrón. España, Edit. Gedisa, 1993.
- ALEGRÍA, Armanda Juana. Psicología de las mexicanas. México, Edit. Samo, 1974.
- BANDURA, Albert y Walter H. Richard. Aprendizaje social y desarrollo de la personalidad. Madrid, Edit. Alianza Universidad, 1982.
- BAENA, Paz Guillermina. Instrumentos de investigación, tesis profesionales y trabajos académicos. México, Edit. Editores Unidos. 134 pp.
- BORDIEU, Pierre. Capital cultural, escuela y espacio social. México, Ed. Siglo XXI, 1997.
- BEAUVOIR, Siomone. Sexualidad y erotismo. 2ª ed., Venezuela, Ed. Monte Ávila, 1976.
- BERGER, P. y Luckmann, T. La construcción social de la realidad. Argentina, Edit. Amorrurtu, 1991.
- BETTLHEIM, Bruno. Psicoanálisis de los cuentos de hadas. Barcelona, Edit. Crítica, 1996.
- CUEVA, Álvaro. Lágrimas de cocodrilo, historia mínima de las telenovelas en México. México, Edit. Ediciones Tres Lunas. 1998.
- CUEVA, Álvaro. Sangre de mi Sangre. Verdades y mentiras de las telenovelas en América Latina. México, Edit. Plaza Janés. 2000.
- CUEVA, Álvaro. Estrada, Carla. Garnica, Alejandro. Jara, Rubén. López, Heriberto Orozco, Guillermo y Soto, Silvano. Telenovelas en México, Nuestras íntimas extrañas. México, Edit. Offset Rebosán, S.A. de C.V., 2011.
- DAZINGER, Kurt. Historia de la Psicología Social. Volumen I. México, Edit. UAM. 1988.
- DENISE, Jodelet. La Representación Social: fenómenos, conceptos y teoría. En Moscovici, S. Psicología social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas Sociales. Barcelona-Buenos Aires-México, Edit. Paidós, 1989.
- DÍAZ Guerrero, Rogelio. Psicología del Mexicano. México, Edit. Trillas, 2007.
- DURKHEIM, Emilie. Las reglas del método sociológico. México, Edit. Fondo de Cultura Económica, 1986.
- ECO, Humberto. Apocalípticos e integrados. Barcelona, Edit. Lumen, 1988.
- ECO, Humberto. Como se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura. México, Edit. Gedisa. 267 pp.

ELEJABARRIETA, F. Las representaciones sociales, en Echeverría, A. Psicología social socio cognitiva. España, Edit. Desclee de Brouwer. S.A. 1991.

ELU de Leñero, María del Carmen. El trabajo de la mujer en México. México, Edit. Instituto Mexicano de Estudios Sociales, 1975.

ENGELS, Federico. La Familia, la propiedad privada y el Estado. Buenos Aires, Edit. Cartago, 1973.

ENGELS, Federico. Origen de la familia. La propiedad privada y el Estado. México, Edit. Coyoacán, 1994.

ESCUADERO, Lucrecia y Verón, Eliseo. Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales. Barcelona, Edit. Gedisa. 1997

FARR, Roberto. Las Representaciones Sociales en Sergei Moscovici (compilador). Psicología Social II. Barcelona, Edit. Paidós. 1986.

FOUCAULT, Michel. Historia de la sexualidad. 3ª edición, México, Edit. Siglo XXI, 1978.

GALÁN Alcántara, Lucía y Vázquez Mantecón, Verónica. 10 años de TV Azteca: un sueño que hace historia. México, Edit. Fomento Cultural. 2003.

GARZA Merlado, A. Manual de Técnicas de investigación. México, Edit. El Colegio de México. 1996.

GONZÁLEZ, Carlos A. Principios básicos de comunicación. México, Edit. Trillas, 2008.

GONZÁLEZ, Jorge. La cofradía de las emociones (In) terminables. México, Edit. Universidad de Guadalajara, 1998. 383 pp.

GRINBERG, León. Teoría de la identificación. Argentina, Edit. Paidos, 1978.

GUINSBERG, Enrique. Control de los medios, control del hombre. México, Edit. Pangea, 1988.

HALL, Stuart. Representation: Cultural Representations and signifying practices. London, 1997. Edit. Sage Publications. Traducido por Elias Sevilla Casas.

HALAMI, Gisele. La causa de las mujeres. México, Edit. ERA, 1976.

HERNÁNDEZ Sampieri, Roberto y Fernández Collado, Carlos. Metodología de la investigación. México, Edit. Mc Graw Hill, 2003.

IBÁÑEZ Brambila, Berenice. Manual para la elaboración de tesis. México, Edit. Trillas. 186 pp.

IBÁÑEZ, Tomás. Ideologías de la vida cotidiana. España, Edit. Sendai, 1988.

- JOAS, Hans. Interaccionismo simbólico. La teoría social de hoy. Madrid, Edit. Akianza. 1987.
- LÓPEZ-Plumajero, Tomás. Aproximación a la telenovela. Madrid, 1987. Ed. Cátedra. 186 pp.
- MARKOVÁ, Ivanna. En busca de las dimensiones epistemológicas de las Representaciones Sociales. En Páez, D. y Blanco, A. La teoría sociocultural y la Psicología Social actual. Madrid, Edit. Aprendizaje, 1996.
- MAZZIOTTI, Nora. Telenovela: industria y prácticas sociales. Bogotá, Edit. Grupo Editorial Norma. 2006. 150 pp.
- MOSCOVICI, Serge. El psicoanálisis, su imagen y su público. Argentina, Edit. Amorrurtu. 1979.
- MOSCOVICI, Serge. Psicología Social. Tomo I y II. Buenos Aires, Edit. Paidós, 1994.
- NAVARRO Kuri, Ramiro. Cultura juvenil y medios, en José Antonio Pérez Islas, Jóvenes: una evaluación del conocimiento. Investigación sobre la juventud en México. 1986-1999. Tomo I. México, Edit. Instituto Mexicano de la Juventud. 2000.
- OFFIT, Avodahk. El yo sexual. España, Edit. Grijalbo, 1979.
- OROZCO Gómez, Guillermo. El mensaje de la televisión mexicana en los 90's. Un análisis axiológico de la programación de los canales 2, 5, 9, 11, 13. México, Edit. Universidad Iberoamericana, 1994.
- PÁEZ, D., y Ayestaren, S. Representación Social procesos cognitivos y desarrollo de la cognición social. En Páez, D. y Coll, S. Pensamiento, individuo y sociedad: cognición y representación social. Madrid, Edit. Fundamentos, 1987.
- PÁEZ, Dario. Características, funciones y proceso de formación de las Representaciones Sociales. En: Dario Páez y Colaboradores: Pensamiento, individuo y sociedad. Cognición y Representación social. Madrid, 1987. Ed. Fundamentos.
- PONCE, Dolores, et. Al. El nuevo arte de amar. Usos y costumbres sexuales en México. 6ª, ed., México, Ed. Editoriales Cal y arena, 1994.
- PROPP, Vladimir. Morfología del cuento. 5ª Edición. México, Ed. Colofon S.A., 1997.
- RAMÍREZ, Santiago. El mexicano, psicología de sus motivaciones. México, Edit. Debolsillo, 2004.
- REYES de la Maza, Luis. Crónica de la telenovela. México sentimental. México, Edit. Clío, Libros y Videos. 2000.
- TALLAFERRO, Alberto. Curso básico de psicoanálisis. Buenos Aires, Edit. Paidós SAICF, 2005.
- TERÁN, Luis. Crónica de la Telenovela II. Lágrimas de exportación. Una aproximación al fenómeno de la telenovela. México, Edit. Clío, Libros y Videos. 2000. 91 pp.

TORRES Aguilera, Francisco Javier. Telenovelas, televisión y comunicación. México, Edit. Ediciones Coyoacán. 1994. 152 pp.

THOMPSON, Jhon. Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas. México, Edit. Universidad Autónoma Metropolitana, 1993.

VIDAL Delgado, Leopoldo. Taller de lectura, redacción e iniciación a la investigación documental 4. México, Edit. Ediciones Asterión, 2010. 165 pp

VILCHIS, Lorenzo. La TV y los efectos del bien y del mal. Buenos Aires, Edit. Paidós Comunicación, 1993. 207 pp.

VICTOROFF, David. La publicidad y la imagen. Barcelona, Edit. Gustavo Gile, 1980.

CIBERGRÁFICAS.

Carvajal, Ligia y Molina Xinia. "Trayectoria de la telenovela latinoamericana: el caso de la telenovela brasileña", Revista Latinoamericana de Comunicación Social, <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999dse/42xinia.htm>> (21 de septiembre de 1999)

De Ordoñana, Manu. "El Mataburros. Remake", Vivencias de un escritor diletante", <<http://serescritor.com/el-mataburros-renake/>>, (02 de Agosto de 2012).

Font, Susana. "Guiding Light llega a su fin después de 72 años", ¡Vaya Telej!, <<http://www.vayatele.com/ficcion-internacional/guiding-light-llega-a-su-fin-despues-de-72-anos>> (18 de septiembre de 2009)

[http://www.conapo.gob.mx/es/CONAPO/Series de informacion tematica y continua de hogares en Mexico](http://www.conapo.gob.mx/es/CONAPO/Series_de_informacion_tematica_y_continua_dehogares_en_Mexico)

<http://es.shvoong.com/books/guidance-self-improvement/2079462-psicolog%C3%ADa-la-seduci%C3%B3n>

<http://www.etcetera.com.mx/rad43.asp>

<http://foro.univision.com/t5/Comunidad-de-Telenovelas/Rating-IBOPE-2010/td-p/424557418>

<https://www.ibopeagb.com.mx/>

http://www.inmujer.df.gob.mx/wb/inmujeres/interrupcion_legal_del_embarazo

<http://www.inegi.org.mx/Sistemas/temasV2/Default.aspx?s=est&c=19007>

<http://www.literato.es/p/MjYz/>

<http://www.revistaesperanza.com/pioneros.htm>

<http://www.televisa.com/>

<http://televisa.esmas.com/entretenimiento/telenovelas/teresa/produccion/>

<http://www.7pecadoscapitales.com/search/label/7%20PECADOS%20CAPITALES>

HEMEROGRÁFICAS.

BANCHS, María Auxiliadora. "Concepto de Representaciones Sociales: análisis comparativo", en Revista Costarricense, No. 89, (Costa Rica, 1986).

BANCHS, M. Las Representaciones Sociales: pertenecía de su estudio y posibilidades de aplicación. Boletín de AVEPSO, (XIV). Pág.13.

BARBERO, Martin. "La comunicación plural, paradojas y desafíos", en Revista Nueva Sociedad, No 140. (Buenos Aires, Argentina, Noviembre/Diciembre de 1995).

GARCÍA Manso, Angélica. "Fuentes del mito de la "mujer fatal" en "El ángel azul (Der Blaue Engel, 1930), de Josef von Sternberg ", en Revista Norba-Arte. Vol. XXVI, (2006).

Las mejores telenovelas se TV y Novelas. Las inolvidables", en TV y Novelas. Edición Especial, AñoXXXI, Vol. I. (México DF., 8 de diciembre de 2009).

LEAL, Juan Felipe. "Las clases sociales en México", en Revista mexicana de ciencia política, Año XVII, No. 65, (México, julio-septiembre 1971).

POLINATO, Alicia. "Mensajes Retóricos: los estereotipos dominantes", en Cuadernos de Comunicación, No.57, (México, marzo de 1980).

TERAN, Luis. "Orígenes. De las lágrimas de jabón a las producción de exportación", En Somos, No. 5, (México, DF., 1 de septiembre de 1996).