

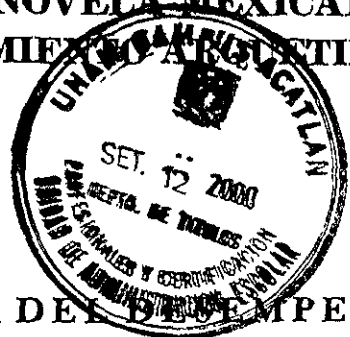
14



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ACATLAN

“LA TELENOVELA MEXICANA: UN ACERCAMIENTO TIPICO.”



MEMORIA DEL DESEMPEÑO PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADA EN SOCIOLOGIA PRESENTA MARCIA ALICIA TREJO SILVA

2000

ASESOR: LIC. ANGEL GERARDO TREJO CASTRO



SEPTIEMBRE 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A Enrique,
padre e hijo.
In memoriam.

A mi mamá,
por su fe inquebrantable.

A Raúl,
él sabe por qué.

INDICE

INTRODUCCION	1
MARCO TEORICO	10
MARCO HISTORICO	
En México	27
En Telenovelas	30
CAPITULO 1: ORIGEN HISTORICO DEL GENERO	
1.1 EL MELCDRAMA	
1.1.1 Orígenes y definición	43
1.1.2 Elementos del melodrama	43
a) Las unidades y los tres actos	
b) El monólogo	
c) El título	
d) Los temas	
e) Los personajes	
f) La moralidad	
1.1.3 Desarrollo del melodrama	47
1.1.4 El melodrama en México	48
1.2 NOVELA POR ENTREGAS (FOLLETIN)	
1.2.1 Orígenes y autores	51
1.2.2 Funciones y características	53
1.2.3 El folletín en México	56
1.3 EL CINE	
1.3.1 Las grandes películas de amor en el mundo	58
1.3.2 El melodrama cinematográfico mexicano	60
1.4 LA RADIONOVELA	
1.4.1 Orígenes y desarrollo	66
1.4.2 Definición, características y temáticas	68
1.4.3 Las grandes voces, las grandes historias	70
1.4.4 Apogeo y decadencia	71

1.5	TELETEATRO	
1.5.1	Orígenes y definición	77
1.5.2	Características	78
1.5.3	Los más famosos	74
1.5.4	El abandono	75
1.6	LA TELENÓVELA	
1.6.1	Origen	76
1.6.2	Definición y características	78
	CONCLUSIONES	84
CAPITULO II: EL AMOR ARQUETIPICO		
2.1	ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO	
2.1.1	Definición, Relación y Llenado Social	88
2.1.2	Los arquetipos	90
	a) Ego	
	b) Sombra (Shadow)	
	c) Persona (Person)	
	d) Anima-Animus	
	e) Sí-mismo (Self)	
	f) Madre (Mother)	
	g) Padre (Father)	
	h) Niño Divino-Niño Eterno (Puer)	
	i) La Doncella-Virgen-Niña Eterna (The Koren-Maiden)	
	j) El Héroe (Hero)	
	k) El Anciano Sabio (Old Wise Man)	
	l) El Embaucador (Trickster)	
	m) Unión de Contrarios (Coniunctio)	
2.1.3	Cómo se llena el contenido del arquetipo socialmente	101
2.2	EL AMOR	
2.2.1	El amor romántico	114
2.2.2	El amor como concepto	118
2.2.3	El amor para el mexicano	122
2.3	EL AMOR ARQUETIPICO	
2.3.1	Definición y manifestaciones	133
CAPITULO III: EL ARQUETIPO AMOROSO COMO MATERIA PRIMA DEL GUIÓN DE TELENÓVELA		
3.1	ESTRUCTURA DE LA TELENÓVELA	
3.1.1	Trama principal	140
3.1.2	Tramas paralelas y subtramas	149
3.1.3	Psicología de personajes	151

3.1.3.1 Protagonistas	151
3.1.3.2 Villanos ó antagonistas	157
3.1.3.3 Secundarios	161
3.1.4 Línea amorosa	166
CONCLUSIONES	171
CAPITULO IV: EL MITO DEL EXITO DEL GENERO POR LA BANALIZACION DE LA REALIDAD	
4.1 LÍMITES DE LA AUDIENCIA	174
4.2 LÍMITES DISCURSIVOS DE LA TELENVELA MEXICANA	187
4.2.1 Límites como género melodramático	188
4.2.2 Límites técnicos	194
4.2.3 Incongruencias con la realidad	197
4.3 EL OLVIDO DEL ARQUETIPO COMO EXPLICACION POSIBLE DEL EXITO DE LA TELENVELA MEXICANA	
4.3.1 Inconsciente colectivo y arquetipos como explicación	201
4.3.2 Límites y posibilidades de la telenovela mexicana	204
4.3.3 Funciones de la telenovela mexicana	210
4.3.4 La telenovela mexicana ¿realmente banaliza la realidad?	216
CONCLUSIONES GENERALES	227
BIBLIOGRAFIA	236

INTRODUCCION

Como dice Manuel Delgado "Es muy probable que a quienes hemos decidido estudiar lo consuetudinario en la vida de las gentes nos ocurra lo que a León Felipe, que, por desgracia, al no tener una patria, ni una tierra provinciana, ni una casa solariega y blasonada, ni el retrato de un nuestro abuelo que ganara una batalla, nos veamos forzados a hablar de cosas de poca importancia. Pero en ello estamos. Y lo peor es que no siempre les resultan comprensibles a los prójimos exquisitos esas razones que nos apartan de los acontecimientos que pasan por importantes o de las cuestiones que un consenso nunca justificado homologa en tanto que trascendentes, al tiempo que nos abocan a cultivar constantemente la intuición de que a los hechos cotidianos les pasa como a las almas: que no hay ni ha habido ninguno del que se pueda decir de él que es realmente simple." (1)

Y la telenovela mexicana es un clarísimo ejemplo de ello. De la telenovela se ha dicho de todo, desde grandes alabanzas hasta los más acres comentarios, quizás sólo sea superada en críticas por la Selección Nacional de Fútbol. Sin embargo, gran parte de lo vertido en tales opiniones contiene una cierta dosis de subjetividad, pese a que se han hecho algunos estudios serios que pretenden analizarla de forma objetiva no deja de apreciarse en ellos una carencia de respeto como objeto de estudio, como si fuese un mal necesario o desagradable del que hay que hablar porque no queda otra, como el pariente vergonzoso de la familia.

Debido a ello, esta investigación opta por tomar una posición diferente. De entrada, concede a la telenovela mexicana un rango de digno objeto de estudio que, independientemente de las opiniones personales, la aborde y analice con el mismo cuidado e imparcialidad con que se estudiaría cualquier otro tema, ya que cuando permitimos que el desprecio o la minusvalía entren en acción la investigación científica pierde las razones que la definen como tal. Los estudios hechos sobre la telenovela mexicana al ser escasos o realizados bajo la perspectiva criticista arrojan conclusiones que parcializan el papel que ella desempeña para los individuos y dentro de la sociedad. Ante las limitaciones implícitas en tales investigaciones, hemos decidido abordarla en un carácter global, esto es, conjungando la óptica social y la individual, de tal modo, que las conclusiones sean capaces de analizar y describir el fenómeno a niveles más amplios y profundos. Para llevar a la práctica esta doble visión, conjugo los aportes del Estructural-Funcionalismo y la Teoría Junguiana, encontrando en el concepto de arquetipo el punto de articulación para unir e interrelacionar ambos enfoques. Hay que aclarar que esta mezcla de perspectivas ha sido escasamente utilizada como herramienta teórico-metodológica dentro del campo de la Sociología, de tal suerte, que constituye una visión origina que será susceptible de ser fructíferamente aplicada a otros fenómenos.

Normalmente, cuando se habla de las telenovelas irremediamente se cae en que su aceptación está en función de los bajos niveles educativos de nuestro país. Empero, responsabilizar exclusivamente a nuestro sistema escolar del éxito de tales programas es insuficiente, sobre todo, cuando se toma en consideración

que los índices de audiencia de ellas presentan escasas variaciones de una clase social a otra. Culpabilizar a la falta de opciones televisivas tampoco responde a la cuestión de su éxito ya que el hecho de estar inscritos en servicios de televisión restringida tampoco implica dejar de verlas. Hablar de la telenovela como un simple medio de control social, poco nos dice de ella. Y abordarla exclusivamente desde el punto de vista de su incongruencia con la realidad, es restringirla como mensaje dado que, a pesar de que efectivamente pueda presentar falta de correspondencia, aún así sigue siendo ampliamente consumida, es decir, debemos preguntarnos qué existe dentro de ella que la hace un producto disfrutable y demandado por una porción significativa de nuestra sociedad (y eso sin tomar en cuenta que las telenovelas mexicanas se exportan a 150 países).

Otra cuestión que llama especialmente la atención es la multimillonaria inversión que se hace en la compra de tiempo-aire para la promoción de productos. Si la telenovela fuese algo tan irrelevante como se le describe, valdría la pena preguntarse ¿por qué un anunciante está dispuesto a gastar alrededor de \$100,000 en un solo comercial de 20 segundos en la telenovela de las nueve de la noche?

Y las interrogantes siguen surgiendo ¿por qué si es un producto de tan "mala calidad" como se dice se ha venido consumiendo desde hace cuarenta años? ¿por qué una persona está dispuesta a dedicar hasta una cuarta parte de su día para exponerse a sus mensajes? ¿qué tiene que la hace susceptible de gustar a gente de diferente sexo, edad, clase social, escolaridad, nacionalidad y lugar de residencia? ¿qué significa el hecho de que el 20% de la audiencia de las telenovelas tenga entre 4 y 12 años de edad? ¿por qué hay gente que las vive tan intensamente y da a los personajes una presencia "real"? ¿por qué la misma historia, a pesar de ser repetida hasta el cansancio, sigue gustando y el público está dispuesto a seguirla? ¿qué nos da la telenovela? y ¿qué relación guarda con la sociedad en su conjunto?

La pregunta básica sería entonces ¿en qué radica el éxito de las telenovelas mexicanas?. Y la presente tesis asume el riesgo de dar una respuesta a esta interrogante.

Si tomamos en consideración el nivel educativo promedio del país y las deficiencias estructurales inherentes al proceso cognoscitivo de sus habitantes, la telenovela es una referencia significativa de explicación análisis y proyección de las relaciones interpersonales e interinstitucionales. De este modo, el conocimiento exacto de su concepción, funciones y aplicaciones implica el reconocimiento de un modelo de operación, justificación y aspiración de aquello que la sociedad es y de lo que "debería ser". Razón más que suficiente para justificar la necesidad de estudios sociológicos al respecto.

Empero, el tema de las telenovelas mexicanas puede ser abordado desde las más diversas perspectivas, por lo cual se vuelve necesario delimitar la investigación. Nuestro objeto de estudio es: LA TELENOVELA MEXICANA como un discurso construido arquetípicamente que refleja la realidad nacional así como el deber ser por ella sustentado.

Más precisamente, las telenovelas producidas por Televisa. Aunque Televisión Azteca empieza a competir con Televisa en el rubro de las telenovelas no se tomarán en cuenta ya que el número de ellas es escaso o las que se transmiten son creadas en otros países. Lo anterior no significa que no sean susceptibles de ser analizadas bajo la perspectiva utilizada en esta investigación.

Entenderemos a la telenovela como un melodrama televisado cuya historia se cuenta en capítulos o episodios seriados que deben seguirse consecutivamente para comprenderla. La telenovela mexicana gira en torno a una línea amorosa (concepto explicado en el Capítulo III) y una serie de dramas e intrigas que se estructuran con la intención de generar suspenso que garantice el seguimiento de la anécdota.

Tal como puntualiza Claire Seltiz la investigación comienza con una pregunta o en un problema específico y para que éstos sean susceptibles de encontrar respuesta deben tener un rasgo común: "deben ser tales que la observación o la experimentación en el mundo ordinario (incluyendo, en el caso de las ciencias sociales la conducta de los seres humanos) pueda proporcionar la información necesaria." (2)

De este modo, el planteamiento de nuestro problema podría sintetizarse en la siguiente pregunta: **¿en qué radica el éxito de las telenovelas mexicanas en nuestro país?.** (3)

Por supuesto, esta interrogante ya se la han hecho algunos investigadores como, por ejemplo, José Luis Gutiérrez Espíndola y María Petra Lobato Pérez (4) o ha sido abordada en algunas tesis universitarias.

Asimismo, existen investigaciones sobre la telenovela en otros países como las realizadas por Louis Althousser (acerca de las soap operas norteamericanas), por Assumpta Roura (algunas telenovelas hispanoamericanas), Roman Gubern (acerca de la fabulación audiovisual), Marta Klagsbrunn y Silvia Helena Simoes Borelli (sobre telenovelas brasileñas), Eliseo Verón, Nora Maziotti (telenovelas argentinas), Lilia Ciamberlani (procesos de hiperreferencialización), etc. (5)

No obstante, la diversidad de autores y perspectivas, la telenovela de ninguna manera está agotada como tema de investigación.

En nuestro país, desafortunadamente, los libros específicos del tema son mínimos y los artículos realizados por profesionales al ser publicados en revistas académicas no son de fácil acceso después de pasado algún tiempo, o bien, al ser revistas universitarias del interior del país se vuelve difícil su consulta.

Empero, para a lo anterior, los enfoques utilizados para su estudio arrojan conclusiones que pueden girar en torno a una visión fundamentada en el conflicto de clases o bien restringir su análisis a factores políticos, sociales o ideológicos, lecturas de la realidad que efectivamente pueden ser válidas como tales pero que, sin embargo, no son las únicas viables para la comprensión del fenómeno.

En cuanto a los objetivos perseguidos por la investigación son los siguientes:

OBJETIVO GENERAL: Demostrar que parte importante del éxito de la telenovela mexicana se debe a su capacidad de engarzar arquetípicamente con nuestra psique, y que su discurso ideológico cobra sentido al vincularse tanto con la realidad como con lo que la sociedad mexicana considera un deber ser.

OBJETIVOS ESPECIFICOS:

- 1.- Dar una panorámica de la Psicología Analítica Junguiana y mostrar su pertinencia para explicar el enlace del discurso de la telenovela mexicana con la estructura psíquica.
- 2.- Plantear en qué consiste la visión de la realidad y específicamente del amor en la telenovela mexicana, puntualizando su carácter de amor romántico.
- 3.- Vincular la "visión de la realidad y el amor" de las telenovelas nacionales con la realidad mexicana y el deber ser planteado socialmente en cuanto al cumplimiento de roles, aspiraciones, conductas y relaciones interpersonales.
- 4.- Desentrañar si efectivamente la telenovela mexicana banaliza la realidad.
- 5.- Especificar las funciones de la telenovela mexicana.
- 6.- Definir y caracterizar a la telenovela mexicana, analizando puntualmente su carácter melodramático.

La hipótesis de la investigación es:

"LA TELENOVELA MEXICANA FUNDA PARTE IMPORTANTE DE SU EXITO EN NUESTRO PAIS EN QUE DADA SU NATURALEZA DE MELODRAMA (CUYO EJE ES EL AMOR) ENGARZA ARQUETIPICAMENTE CON NUESTRA PSIQUE Y SU DISCURSO IDEOLOGICO CON LA REALIDAD COMO CON LO QUE LA SOCIEDAD MEXICANA CONSIDERA UN DEBER SER."

En cuanto a la hipótesis de la investigación, es menester, hacer ciertas consideraciones en lo que se refiere a la expresión "parte importante".

En primer lugar, dado el carácter de la presente investigación y porque, de lo contrario, la amplitud del documento crecería considerablemente, no abordaremos en detalle los procesos de comercialización e internacionalización en los que se encuentra inmersa la empresa Televisa y que, ciertamente, constituyen un factor para la difusión y éxito de sus productos.

En segundo lugar, aunque se menciona a lo largo de la investigación no se ahondará en la influencia que tienen las estrategias mercadológicas para fomentar o decrementar la aceptación por parte de la audiencia nacional de las telenovelas mexicanas.

En tercer lugar, un factor que, sin duda, puede contribuir al éxito de las telenovelas mexicanas son las preferencias del público en cuanto al elenco. Este factor no se tomará en consideración (pese a su influencia) ya que no contamos con los instrumentos de medición pertinentes para establecer una relación entre los gustos del público sobre determinado actor y su interés por seguir la telenovela en que éste aparece. De tal modo, que aunque se cumplan los requisitos enunciados en la hipótesis, las preferencias del auditorio pueden afectar el éxito de determinada telenovela. De hecho, existen casos en que este factor influye en la extensión y modificación del desarrollo de una telenovela.

La investigación puede ser fundamentalmente un estudio de tipo exploratorio, descriptivo o explicativo. En este caso, estas tres maneras de acercarnos a la realidad serán utilizadas.

Será un estudio exploratorio debido a que el número de investigaciones sobre la telenovela mexicana es limitado y los existentes no han sido hechos en base a la complementación de enfoques teóricos como el que se pretende seguir en esta tesis.

Funcionará como estudio descriptivo cuando se requiera dar cierta información que se constituya en elementos para la explicación o el arribo a ciertas conclusiones.

Y finalmente, asumirá un carácter explicativo al plantear el por qué de la aceptación positiva de las telenovelas mexicanas.

Para dar mayor claridad a la forma en que se desarrolla la investigación, se irá explicando por capítulos.

CAPITULO I: ORIGEN HISTORICO DEL GENERO

OBJETIVO: Rastrear el origen histórico de la telenovela y dar su definición y características.

La telenovela es un melodrama, por lo cual, es indispensable definirlo. Así, procedemos a ubicar dónde nace el melodrama, cuáles son sus características y temáticas. Sin embargo, el melodrama aunque en su origen es teatral poseyó la capacidad de ser trasladado a los diferentes medios masivos de difusión que le van dando toques y adecuándolo a las características del particular medio. De este modo, se plantea cómo se desarrolló dentro de la novela por entregas o folletín (tanto en Europa como en México); de qué manera el cine es también un campo fértil para el melodrama; procedemos a ver cómo se instala en la radio mexicana a través de las radionovelas, factor importante ya que éstas son una fuente básica de historias para la telenovela; una vez que empieza a agotarse la radionovela y surge la televisión, el melodrama se ancla en los teleteatros.

Finalmente, se arriba a lo que es la telenovela y su nacimiento en 1958, asimismo se hace hincapié en la particular relación que se establece entre anunciantes y televisora que tendría una influencia determinante en la conformación del género. Se marca la influencia del video-tape y el apuntador que marcan un parteaguas en la telenovela ya que permiten su exportación a otros países. De igual forma, se define la telenovela y se explican sus características.

La panorámica dada la evolución del melodrama, nos permite percatarnos de la forma en que éste se ha mantenido con escasas variaciones a lo largo de cuatro siglos, circunstancia que nos conduce a la interrogante de cómo es posible que siga siendo exitoso independientemente de tiempo y lugar.

CAPITULO II: EL AMOR ARQUETIPICO

OBJETIVO: Plantear la pertinencia del uso de los conceptos de Inconsciente Colectivo y Arquetipos, explicando la forma en que se llenan de contenido socialmente para, al interrelacionarlo con el concepto de amor, arribar a la definición de amor arquetípico.

Ya que nuestra investigación se fundamenta en una combinación de enfoques, uno de los cuales pertenece a la Psicología y, por tanto, es más lejano al lector en tanto nuestro campo es la Sociología, se vuelve necesario explicar con mayor amplitud los aportes de Carl Gustav Jung, que aunque se plantean en el Marco Teórico resulta conveniente ahondar con mayor cuidado en algunos de ellos. Así, se procede a explicar los conceptos de Inconsciente Colectivo y Arquetipo. Después se explica cada uno de los arquetipos y, en vista de que nuestro tema es la telenovela mexicana, se describe de qué manera el mexicano los llena de contenido.

La telenovela mexicana tiene como uno de sus pilares básicos el amor y específicamente el amor romántico. De tal suerte, que se explica lo que es el amor romántico y sus características. Después se aporta una definición del amor que hace hincapié en su carácter de proceso de conferir valores y se explica el enamoramiento. Para que tales conceptos sean susceptibles de ser utilizados en nuestra tesis, se procede a explicar y describir la forma en que ama el mexicano. Así se aborda el amor de pareja, de padres-hijos, entre hermanos, la amistad y el amor a Dios.

Finalmente, se define el amor arquetípico y qué rasgos asume en nuestro país.

CAPITULO III: EL ARQUETIPO AMOROSO COMO MATERIA PRIMA DEL GUION DE TELENOVELA

OBJETIVO: Analizar la estructura de la telenovela a partir de su estructura melodramática, arquetípica así como en su relación con los valores de la sociedad mexicana.

Primero, se procede a mostrar la estructura de la telenovela, explicando sus partes y la función que cumplen dentro de ella (trama principal, tramas paralelas, psicología de personajes y línea amorosa), ésto con el fin de tener un andamiaje a partir del cual aplicar e interrelacionar un análisis a distintos niveles.

En este capítulo al contar ya con lo que es el melodrama, los arquetipos así como los diversos valores e ideologías nacionales estamos en condiciones de interrelacionarlos.

La telenovela mexicana dado su carácter melodramático y al reflejar (en mayor o menor medida) la realidad nacional tiende a presentar una serie de constantes o situaciones comunes que se presentan en todas y cada una de ellas (en mayor o menor número). Un análisis cuantitativo no es una opción viable ya que no es importante el número de veces que se presenta determinada situación sino lo que ella significa.

De este modo, se procede a ir abordando cada situación y se analiza en tres niveles. El primero es el melodramático, esto es, por qué se utilizan esos recursos o circunstancias dentro del género. El segundo nivel es el arquetípico, es decir, que simboliza arquetípicamente esa situación, por ejemplo: una búsqueda del proceso de individuación. El tercer nivel, nos explica qué significado tiene esa situación particular para el mexicano.

Al analizar en tres niveles estamos en capacidad de dar una explicación global e interrelacionada de los mensajes de la telenovela. Aunque estos niveles son analíticamente discernibles en la vivencia el espectador los percibe fusionados.

Resulta interesante este análisis a niveles ya que nos permite enriquecerlo por los dos enfoques teóricos que entran en juego y se muestra como una herramienta fructífera para la comprensión. Este es uno de los aportes significativos de la tesis, ya que se demuestra la riqueza de una fusión teórica que es susceptible de aplicarse a otros objetos de estudio como por ejemplo el cine, las historietas o las leyendas, por citar sólo algunos.

CAPITULO IV: EL MITO DEL EXITO DEL GENERO POR LA BANALIZACION DE LA REALIDAD

OBJETIVO: Explicar los límites de la telenovela mexicana comprobando si banaliza la realidad y explicar su éxito a partir de su estructura arquetípica, funciones, reflejo de la realidad nacional así como de lo que ésta considera un deber ser en cuanto a roles, aspiraciones, valores, etc.

Debido a que existen confusiones con respecto a lo que la telenovela debe ser o hacer, es menester, marcar con claridad sus límites. De esta manera, se habla sobre la audiencia de este tipo de programas (edad, sexo, clase social, etc.). Se indican los límites necesarios que tiene en tanto melodrama como la tipificación de personajes o el triunfo del bien, entre otros. De igual modo, se marca de qué manera el hecho de ser un producto de una empresa con ciertas

características la determina. Se explican las incongruencias que guarda con respecto a la realidad, cómo las percibe el espectador, las razones por las cuales la gente se acerca a los medios masivos de difusión así como su carácter de entretenimiento.

Se explica por qué los arquetipos son una opción viable de explicación. Se mencionan algunas razones por las cuales se sigue consumiendo la telenovela en lugar de otros programas. Asimismo se muestran las diversas funciones que tiene la telenovela nacional y se responde a la crítica generalizada de que su éxito radica en la banalización de la realidad.

Por último se incluyen las conclusiones generales de la investigación.

Asimismo, es pertinente aclarar que por las características particulares de la investigación se han tomado dos posturas teóricas básicas: Estructural-Funcionalismo y la Teoría Analítica de Carl Gustav Jung.

Sin embargo, los puentes que unen los planteamientos así como su particular uso son mi responsabilidad y parten de la apreciación de que ambas teorías aisladamente no bastan para explicar al objeto de estudio ni para la comprobación de la hipótesis. Por ello, más que adherirme a una escuela, opté por interconectar propuestas y hallar un camino adecuado a la exposición de mis ideas.

En suma, el estudio no es una pieza analítica de Estructural-Funcionalismo puro y tampoco una revisión ortodoxa de Jung; es un acercamiento personal a un fenómeno siguiendo y recuperando las pautas propicias de ambas posibilidades. No existe (de mi parte) una adherencia total y absoluta a los diversos autores incluidos a lo largo de la investigación (tanto en Marco Teórico como en el cuerpo del trabajo) así sea Parsons, Cooley, Thomas, Merton o Therborn (entre otros), lo que hice (con los riesgos y ventajas que ello implica) es recuperar de cierta forma algunos de sus planteamientos situación que, si bien es legítimamente criticable, fue una elección en aras de los frutos que podían obtenerse. Así, reitero mi responsabilidad por lo hecho.

Reconozco que pude refugiarme en esquemas idóneos o más fructíferos, desde la Academia, para demostrar mi pensamiento. No obstante, como lo he señalado a lo largo del trabajo, busqué una vía distinta a las ya utilizadas para el acercamiento al problema.

De igual modo, el Marco Teórico presenta ciertos conceptos dominantes del texto, eludiendo su mención en formato de receta activa. Si no existe una continuidad es a causa del análisis que debe desprender el método empleado.

Asimismo, reconozco la deuda de gratitud (enorme, es cierto) con la diversidad de autores que, de una u otra manera, fueron parte significativa de mi formación académica y profesional y que no se explicitan con suma especificidad, ya sea por la estructura del texto, o por que se hallan imbricados de forma indisoluble en mi pensamiento.

NOTAS:

- 1.- ROURA, Assumpta. Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón. p. 1
- 2.- ABRUCHI Linder, Miguel (Comp.). Metodología de las Ciencias Sociales. p.42
- 3.- En la presente investigación el término éxito, al margen de su lectura ética, estética, moral o filosófica, implica una equivalencia con "aceptación comercial", "rentabilidad" y "ganancias", conceptos originados en la Economía y la Mercadotecnia como conceptos para valorar la eficacia de un proyecto.
En el caso de las telenovelas, su "Éxito" está representado por la acogida del público y su equivalencia numérica y estadística en "Niveles de Audiencia" y "Rating".
Asimismo por exportación, las telenovelas producidas por Televisa llegan a 150 países (proyectados a 180 en el 2000), estableciendo ganancias por 100 millones de dólares anuales y estableciendo una recepción doméstica en América, Europa, Asia y norte de África (independientemente de las diferencias en cuanto a niveles educativos y culturales).
En lo tocante al discurso, el éxito no es sinónimo de calidad y mucho menos de categorías analíticas que conlleven a una valorización extrema del género. Estrictamente el consorcio televisivo produce telenovelas para vender y ganar. Si existe una fórmula para hacer telenovela, ésta obedece a principios de recuperación monetaria a través del entretenimiento. No obstante, el sistema de estrellas y la permanencia del arquetipo permiten que en circunstancias especiales, una historia trascienda a espacios sociales ajenos al propósito elemental de su realización.
- 4.- VARIOS AUTORES. Las redes de Televisa. p. 75
- 5.- Sobre la investigación de Assumpta Roura consultar Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo del culebrón. En cuanto a Roman Gubern (planteamientos sobre fabulación audiovisual y los efectos mitogénicos del modelo narrativo de la telenovela); Marta Klagsbrunn (análisis de la telenovela brasileña partiendo de su caracterización de género en desarrollo); Silvia Helena Simoes Borelli (géneros ficcionales de las telenovelas brasileñas); Eliseo Verón; Nora Mazziotti (análisis de telenovelas argentinas) y Lilia Ciamberlani (Procesos de hiperreferencialización referentes al discurso actual de los "reality shows") verificar Telenovela, Ficción popular y mutaciones culturales. (VERON, 1997).

MARCO TEORICO

A continuación se esbozan los puntos principales de la Psicología Analítica, el Estructuralismo, Funcionalismo y Estructural Funcionalismo. Cabe aclarar que sólo se retoman algunos de los conceptos más importantes ya que, a lo largo de la investigación, se irán incluyendo con mayor precisión los conceptos pertinentes para su apoyo teórico.

PSICOLOGIA ANALITICA.

Carl Gustav Jung, psicólogo suizo, a lo largo de su intensa práctica profesional se percató que en las patologías y sueños de sus pacientes (independientemente de sexo, edad, nacionalidad) aparecían continuamente una serie de símbolos universales. Y lo que llamó de particular manera su atención es el hecho de que muchos de los pacientes no tenían conocimiento o posibilidad de contacto con los símbolos mitológicos que reflejaban sus manifestaciones psíquicas.

Además, siendo un erudito en el estudio de las creaciones mitológicas y religión, le fue posible comprobar cómo tales símbolos se repetían en diversos sistemas de ideas sin que mediara un contacto territorial o temporal entre los pueblos que los sustentaban. Tal combinación de situaciones lo llevó a plantear una teoría cuyos ejes fundamentales se indican a continuación.

Jung define la psique como "...la totalidad de los procesos psíquicos, tanto conscientes como inconscientes." (1) Para él la conciencia es la referencia de los contenidos psíquicos al yo en la medida en que el yo tiene una sensación de esa referencia como tal y, en tanto, carece de esa referencia se le denominará inconsciente.

El inconsciente es dinámico, irracional y tiene sus particulares mecanismos de funcionamiento. Y se divide en personal y colectivo. El inconsciente personal incluye todas las adquisiciones de nuestra vida particular, es decir, lo que hemos olvidado, reprimido, percibido y sentido subliminalmente. El inconsciente colectivo por su parte, proviene de la estructura cerebral heredada a lo largo de la historia del género humano.

Hay que hacer especial énfasis en que el inconsciente colectivo y el personal no son mundos independientes y aislados, por el contrario, se encuentran en íntima relación e interdependencia continua, siempre están activos pese a que no nos percatemos de ello y no sólo se influyen entre sí sino que afectan constantemente a la conciencia.

El inconsciente colectivo está conformado por los arquetipos (concepto clave de la Psicología Analítica). Los arquetipos son "...posibilidades de humana representación, heredadas en la estructura del cerebro, y que producen

remotísimos modos de ver." (2) Estas imágenes primordiales con los pensamientos más antiguos, profundos y generales de la humanidad y van a tener tanto de sentimientos como de pensamientos, si una de estas dos condiciones no se cumple entonces no se trata de un arquetipo.

Hay que poner cuidado en el manejo de este concepto, los arquetipos no se refieren a un pensamiento específico que se repite sin variación a lo largo del tiempo, sino a la forma de estructurar ese pensamiento. Es decir, nuestra estructura cerebral determina el modo como accedemos, aprehendemos y comprendemos la realidad, sin embargo, el entorno sociohistórico influirá en los materiales y conceptos que utilizamos para explicarla y entenderla.

Los arquetipos son, por definición, duales, es decir, poseen un aspecto positivo o benéfico y uno negativo o destructor, esto es, en sí mismos constituyen polaridades (u oposiciones binarias en el lenguaje de Lévi-Strauss). Esta polaridad es resultante de la forma en que estructural-cerebralmente aprehendemos la realidad.

Los arquetipos tienen un carácter colectivo tanto en origen, desarrollo y acción. Son colectivos porque es el grupo humano a través de su vivencia quien los dotará de contenido y quien los vivirá como tales. Y el lenguaje por excelencia de los arquetipos son los símbolos.

Los arquetipos que Jung estudió son Ego, Sombra, Persona, Anima-Animus, Sí-mismo, Padre, Madre, Niño Divino (Niño Eterno), Doncella (Virgen), el Héroe, Anciano Sabio, Embaucador y la Unión de Contrarios.

Uno de los factores que ha dificultado o prejuiciado el acercamiento a la Teoría Junguiana, sin duda, tiene que ver con la terminología utilizada. Para el lego en Jung, nombres como Niño Divino o Embaucador pueden sonar más a metáforas líricas que a realidades psíquicas. Por tanto, si efectivamente deseamos acceder a la comprensión del pensamiento de este importante psicólogo, es necesario, que procuremos que nuestras connotaciones no se conviertan en un freno al entendimiento. El uso de determinados nombres de ninguna manera descalifica la profundidad de su planteamiento.

De hecho, si analizamos la estructura que subyace a cada uno de estos términos nos percatamos que han sido abordados por otras ciencias y pensadores. Por ejemplo, el decir que el arquetipo tiene una naturaleza dual encuentra paralelismo en el pensamiento de Lévi-Strauss en cuanto a las oposiciones binarias en torno a las cuales aprehendemos la realidad, o bien se emparenta con las concepciones de la Etica en cuanto que a la existencia de un valor existe también su contrario, o también nos percatamos cómo este principio se encuentra en numerosas creaciones mitológicas como oposición bien-mal, o en el pensamiento alquímico que nos dice que lo que está abajo equivale a lo que está arriba, o en las matemáticas al concebir la existencia de número negativo y positivos.

Asimismo, la Unión de Contrarios es una noción susceptible de ser encontrada en la dialéctica (tesis-antítesis-síntesis), en la psicología así como en las explicaciones que suponen equilibrio. De tal modo, que la visión de fondo de Jung no es privativa de su pensamiento, antes bien, ha sido ampliamente compartida a lo largo del desarrollo de la ciencia y el pensamiento.

Jung, en tanto estudioso del hombre, nos habla de que éste se halla inmerso desde su nacimiento en el proceso de individuación que se refiere a un proceso de formación y particularización de seres individuales y, en especial, el desarrollo del individuo psicológico como ser distinto de lo general. Esto es, un proceso de diferenciación cuyo objetivo es desarrollar la personalidad individual y constituye una necesidad natural. Sociológicamente, este proceso estaría ineludiblemente imbricado con el de socialización.

El proceso de individuación implica una ampliación de la esfera de la conciencia y la vida psicológica consciente, para lo cual requiere de la llamada Función Trascendente. A través de ella, que constituye el proceso de deslindamiento del inconsciente, el hombre es susceptible de alcanzar su más elevada finalidad: la plena realización de todo su potencial.

Tal búsqueda de totalidad está orientada por el arquetipo Sí-mismo, ya que éste expresa "...la unidad y la totalidad de la personalidad global. Pero en la medida en que esta última, a consecuencia de su componente inconsciente, nunca puede ser consciente sino de manera parcial, propiamente el concepto de Sí-mismo es empírico sólo en parte y, por tanto, en esa misma medida es un postulado (...) el concepto de Sí-mismo engloba cosas experimentables y cosas no experimentables o que aún no han sido experimentadas." (3) Representa una unidad de contrarios.

En suma, Jung concibe al individuo como una totalidad interdependiente y en continuo movimiento inserto dentro de una totalidad mayor (la colectividad) que lo determina y la que a su vez está en estrecha relación e interacción con él.

ESTRUCTURALISMO

En las Ciencias Sociales, al igual que en otras áreas, ha ido arraigándose la tendencia a interpretar el mundo estructuralmente, esto es, en términos de relaciones de interdependencia dentro de unas realidades globales cuya unidad se postula. Veamos algunas definiciones de estructura para comprender de mejor manera la base de este enfoque.

Una definición en la que varios autores parecen estar de acuerdo corresponde a Jean Piaget quien nos dice: "Como primera aproximación, una estructura es un sistema de transformaciones que supone unas leyes en cuanto que es un sistema (por oposición a las propiedades de sus elementos) y que se conserva o enriquece por el propio juego de sus transformaciones, sin que éstas vayan a parar fuera de sus fronteras o hagan relación a unos elementos exteriores. En pocas palabras, una estructura comprende así los tres caracteres de totalidad, de transformación y autorregulación. Como segunda aproximación, la estructura debe poder ocasionar una formalización." (4)

Para enriquecer esta definición, tomamos los planteamientos de Risieri Frondizi (5) quien nos dice que la noción de estructura se caracteriza por:

1.- Tener propiedades que no se hallan en ninguno de los miembros que la constituyen, sino en el conjunto o totalidad; de ahí que se agregue "novedad" al conjunto. Una estructura se constituye por miembros -no por partes- y tiene una unidad total de sentido y función.

2.- La estructura constituye una unidad real, concreta, empírica. No se puede afirmar que la estructura tenga un contenido, ya que es el contenido con su correspondiente disposición, organización y forma de los elementos que la constituyen.

3.- La estructura supone totalidad e interdependencia de sus miembros. La interrelación que existe entre ellos no es una relación miembro a miembro, sino una mutua interdependencia condicionada por el conjunto. Lo que cuenta es el vínculo que une a los miembros en función del sentido que tiene la totalidad.

4.- Los miembros que constituyen la estructura no son homogéneos, ya que ésta requiere miembros heterogéneos, cuando no en abierta oposición. Cada miembro desempeña una función específica y no hay intercambio de funciones.

La concepción de estructura conlleva una visión de la realidad que se percibe como organización sin dejar de hacer énfasis en su carácter dinámico y de interrelación.

Uno de los grandes representantes de esta corriente es Lévi-Strauss quien, entre sus enriquecedores aportes, nos dice que es necesario incluir en la noción de estructura (aparte de las ideas de interdependencia y totalidad, imprescindibles en el análisis estructural más usual), por un lado, una ley combinatoria cuyo campo de aplicación lo integran los elementos y las relaciones incluidos en el modelo y, por el otro, la creencia de que "...la actividad inconsciente del espíritu consiste en imponer formas a un contenido. Esas formas son fundamentalmente las mismas para todos los espíritus, antiguos y modernos, primitivos y civilizados." (6)

La primera adición da un sentido distinto a la noción de estructura. En efecto, ésta ya no es el conjunto de relaciones observadas entre ciertos elementos de la realidad sino, por el contrario, la mencionada ley combinatoria, la sintaxis de transformaciones que permite pasar de una variante a otra, recorriendo las interdependencias posibles entre los elementos incluidos en el modelo. La estructura no es, por tanto, lo aparente sino esa ley determinante del catálogo de todas las apariencias, observadas o posibles, por combinación diversa de unos mismos elementos. Esa ley no se manifiesta en la superficie de la realidad, sino que es el fruto nada sencillo de la investigación científica, que debe encontrarlo en un plano más profundo de lo real.

Lévy-Strauss asimismo ahonda en los aspectos culturales buscando el sustrato que subyace a ellos. Para él la cultura es un sistema simbólico o una configuración de sistemas simbólicos. Para poder comprender una serie de símbolos culturales en particular, se les debe ver, siempre en relación al sistema de que ellos son parte. Según Lévy-Strauss los fenómenos culturales son patrones formales.

Así, el mito visto en perspectiva de sus funciones, sirve para representar y resolver ciertas contradicciones de la vida, por ejemplo, la vida y la muerte. Lo que importa para él no es el significado principal sino el patrón puramente formal y las relaciones lógicas entre sus elementos. Ese centro estructural básico nos revela la estructura del pensamiento humano mismo y la lógica binaria en que descansa. En tanto que la estructura de las costumbres y las formas en que ella se generan o derivan están limitadas por la estructura misma de la mente humana y como la mente es fuente de toda costumbre, si nuestra intención es comprender como trabaja entonces sólo podremos hacerlo a través del estudio de los sistemas que construye como pueden ser el parentesco, los mitos, la alimentación, etc.

"La meta de la investigación estructural deben ser, entonces, -dice- el explicar el mundo de las experiencias y captar la racionalidad básica subyacente a ese mundo de fenómenos. Esta racionalidad, es decir, los principios estructurales básicos, consiste en categorías y relaciones lógicas construidas por la tendencia de la mente humana de percibir al universo en términos de una 'conciencia de forma' o como le llama Lévi-Strauss, **discriminaciones y oposiciones binarias**. De este modo, los modelos formales pueden explicar los fenómenos culturales porque en el fondo, **los sistemas culturales son sistemas formales**. El análisis comienza con fenómenos culturales derivados y se trabaja con ellos hasta llegar a los axiomas culturales básicos sustentados en relaciones binarias que subyacen a todos los aspectos de la cultura y que reflejan y testifican el funcionamiento universal de la mente humana. La forma se define por oposición a un contenido que es extraño a ella, pero la estructura no tiene un contenido diferente si se entiende en el contexto de una organización lógica concebida como una propiedad de lo real. Para Lévi-Strauss, independientemente del tiempo, lugar y las circunstancias, las propiedades lógicas de la mente humana trabajarán fundamentalmente de la misma forma. Así, el contenido de la reacción es relativamente poco importante puesto que sólo el proceso mental o los patrones lógicos formales es lo que cuenta, ya que la mente humana está invariablemente programada..." (7)

Lo deseamos resumir la metodología del Estructuralismo (en forma genérica) es conveniente retomar a Adam Schaff (8) quien nos dice que:

- 1.- El objeto de investigación se trata como si fuese un sistema
- 2.- El objetivo de estos estudios se centra en el descubrimiento de la estructura del sistema
- 3.- El esfuerzo por el descubrimiento de las leyes estructurales que rigen en el sistema
- 4.- El estudio es transversal tomando en consideración eliminar el parámetro tiempo.

FUNCIONALISMO

Las dificultades que entraña captar las causas de los fenómenos ha llevado a algunos sociólogos a interpretar los hechos sociológicos mediante el concepto de función. Sin embargo, la noción de función adolece de una gran ambigüedad ya que se la puede entender en un sentido popular, con un sentido de utilidad, como si fuera una variable, etc. En Sociología el término función procede de las matemáticas (pero adaptado probablemente de la biología) en que se hace relación a procesos vitales y orgánicos que contribuyen al mantenimiento del organismo.

Sin duda, una figura clave dentro de esta corriente es el sociólogo Emile Durkheim, quien da la primera formulación científica del concepto al explicar que la función de una institución se refiere a la correspondencia entre ésta y las necesidades del organismo social.

Debido a que el pensamiento de Durkheim es bastante extenso mencionamos sólo algunos puntos por su pertinencia a la presente investigación.

Durkheim pensaba que en la vida social hay maneras de sentir, pensar y actuar que son externas al individuo y que poseen el poder de ejercer coacción sobre él, y esas realidades son los hechos sociales. Los hechos sociales no pueden explicarse en base a procesos psíquicos individuales ya que ellos no producen en sí mismos representaciones, emociones ni otras tendencias colectivas del grupo.

En gran parte, la metodología de este autor consiste en la formulación de reglas para escoger los hechos sociales como objeto de estudio, para lo cual deben eliminarse los prejuicios. Asimismo, sostiene que toda investigación sociológica debe comprender un grupo de fenómenos definidos de antemano por ciertos rasgos externos comunes y que el investigador debe considerar los hechos sociales como independientes de sus manifestaciones individuales.

Durkheim formula un punto de vista funcional para el estudio de los fenómenos sociales ya que sostiene que además de investigar la causa eficiente que da lugar a un hecho social, es menester, buscar la función social que desempeñan. La tarea del análisis funcional consiste en ver con claridad cómo las instituciones y demás fenómenos sociales contribuyen a mantener el todo social.

Al igual que Max Weber atrajo la atención de los sociólogos hacia la importancia de los valores e ideales en la vida social.

Otro autor importante dentro de esta corriente es Charles H. Cooley quien sostiene que la sociedad es un organismo, esto es, un conjunto viviente constituido por segmentos diferenciados, cada uno de los cuales posee una función especial. También se le puede entender como un complejo de formas o procesos cada uno de los cuales vive y se desarrolla por interacción con los otros, estando tan unificado el todo que lo que sucede en una de sus partes afecta al todo.

Cooley insistió en que la sociedad es a la vez un todo orgánico y una entidad psíquica y negó enfáticamente la existencia de un solo determinante del estado y desarrollo de la sociedad.

La posición de Charles H. Cooley con respecto al problema de las relaciones entre el grupo y el individuo anticipó la opinión comúnmente aceptada en la actualidad. A diferencia de Durkheim que daba primacía al grupo sobre los individuos, Cooley sostenía que ni el individuo ni el grupo tienen la supremacía en el análisis social ya que existe un proceso interactivo de influencia mutua entre el grupo y el individuo.

Paralelo en importancia a Cooley está William I. Thomas cuyo pensamiento dejó huella en los pensadores contemporáneos de la teoría sociológica. Thomas consideraba que la teoría social válida debe consistir en leyes que demuestren relaciones necesarias entre las unidades de la realidad social, estas unidades fundamentales son las actitudes y los valores.

El análisis de la conducta humana se hace más complejo ya que aparte de la definición personal de la situación (punto clave de su teoría) existe una situación cultural o socialmente definida, y ambas se encuentran en una acción recíproca compleja. Si la sociedad se encuentra estable, ambas son congruentes y la acción predecible. Sin embargo, Thomas consideraba que la desorganización no es un fenómeno extraño, ya que está presente en mayor o menor grado en todas las sociedades. Durante períodos de estabilidad la desorganización incipiente se neutraliza en su mayor proporción por actividades del grupo que refuerzan el poder de las reglas vigentes. La estabilización de las instituciones del grupo constituye un equilibrio dinámico de los procesos de desorganización y reorganización.

Entre los aportes fundamentales de Thomas a la Teoría Sociológica se encuentran:

- a) La idea de que sociedad y cultura deben analizarse en relación con su unidad fundamental que es la acción social.
- b) Las relaciones entre sociedad y cultura y personalidad son de influencia recíproca.
- c) Fue uno de los promotores de una tendencia persistente en la Sociología contemporánea que es llamada normativismo y que señala la importancia fundamental de las normas en la sociedad.
- d) Propugnó porque los fenómenos sociales deben ser estudiados en el contexto total de las culturas; actualmente este principio es una parte central de la perspectiva funcionalista en Sociología.

Por supuesto, no podemos dejar de lado a Robert Merton, quien profundiza también el concepto de función y afirma que "Todo el campo de datos sociológicos puede someterse, y gran parte de él fue sometido, a análisis funcional. El requisito fundamental es que el objeto de análisis represente una cosa estandarizada (es decir, normada y reiterativa), tales como papeles sociales, normas institucionales, procesos sociales, normas culturales, emociones culturalmente normadas, normas sociales, instrumentos de control social, etcétera (...) el análisis funcional supone invariablemente y opera explícitamente con alguna concepción de la motivación de los individuos en un sistema social." (9)

Para él las funciones son las consecuencias observadas que favorecen la adaptación o ajuste a un sistema dado y las disfunciones las consecuencias observadas que disminuyen la adaptación o ajuste del sistema.

Aquí cabe aclarar que aunque toda manifestación de cultura o de estructura social puede tener funciones no se puede afirmar inequívocamente que sean funcionales.

Merton hace una importante clarificación de las funciones catalogándolas como manifiestas o latentes. Las primeras serán las consecuencias objetivas que contribuyen al ajuste o adaptación del sistema y que son buscadas y reconocidas por los miembros del sistema. Las segundas son las no buscadas ni reconocidas. El hecho de que las funciones latentes no sean deseadas conscientemente, no significa que sean indeseables o vayan contra la voluntad de los participantes, por el contrario, pueden en muchos casos cumplir un fin benéfico.

Los mecanismos mediante los cuales se realizan las funciones no se refieren a mecanismos psicológicos sino a mecanismos sociales; es decir, la división en papeles, el cumplimiento de las exigencias institucionales, la ordenación jerárquica de valores, la división del trabajo, estatutos rituales, etc.

Al referirse al concepto de estructura, Merton establece una diferenciación clara entre estructura cultural y social "...la estructura cultural puede definirse como el cuerpo organizado de valores normativos que gobiernan la conducta que es común a los individuos de determinada sociedad o grupo. Y por estructura social se entiende el cuerpo organizado de relaciones sociales que mantienen entre sí diversamente los individuos de la sociedad o grupo. La anomia es concebida entonces, como la quiebra de la estructura cultural, que tiene lugar en particular cuando hay una disyunción aguda entre las normas y los objetivos culturales y las capacidades socialmente estructuradas de los individuos del grupo para obrar de acuerdo con aquéllos." (10)

Se conserva un equilibrio efectivo entre esos dos aspectos de la estructura social mientras las satisfacciones resultantes para los individuos se ajusten a las dos presiones culturales: satisfacciones procedentes de la consecución de objetivos y satisfacciones nacidas en forma directa de los modos institucionalmente canalizados de alcanzarlos. Esto se valora como proceso y como producto, como resultado y como actividades. "Los sacrificios ocasionalmente implícitos en la conformidad con las normas institucionales pueden ser compensados con recompensas socializadas." (11)

ESTRUCTURAL-FUNCIONALISMO

Sin duda, el representante por excelencia de esta corriente es el sociólogo Talcott Parsons quien intenta construir una teoría general en Sociología, tal teoría guarda un estrecho vínculo con otras ciencias como la Antropología, la Psicología, la Economía, etc.

Su teoría general de la acción descansa sobre las llamadas funciones primarias y los subsistemas de acción, de tal suerte, que el sistema general de acción puede considerarse como la formalización de la teoría parsoniana de la sociedad global. Parsons incluye varios niveles de análisis: en primer lugar, el nivel macro que hace referencia a países y organizaciones complejas, constituyendo el nivel propiamente socio-estructural; en segundo sitio, tenemos el nivel intermedio que se orienta hacia las llamadas situaciones cara a cara; y, en tercer lugar, el nivel individual o micro. Por supuesto, cada nivel es considerado como un sistema abierto.

Los sistemas sociales hacen referencia a la pluralidad de actores individuales que interactúan entre sí en una situación. Tal situación consta de un medio físico, actores motivados a obtener un máximo de gratificación y cuyas relaciones se dan en y a través de un sistema simbólico estructurado y compartido por ellos.

Parsons considera a la orientación del actor como el foco de su teoría y establece que existen dos componentes orientadores: los motivos y los valores. En cuanto a la orientación por motivos es la que proporciona la energía requerida para la acción y puede ser de tres tipos: cognoscitiva, catéctica y evaluativa. En cuanto a la orientación fundamentada en los valores se refiere a observar normas o principios sociales y puede ser cognoscitiva, estimativa o moral. Este esquema le permitió construir tres sistemas analíticos: el social, el cultural y el de la personalidad.

El tema central de su teoría sociológica lo constituye el funcionamiento de estructuras. Por tanto, el análisis estructural-funcional necesita un tratamiento sistemático de las posiciones y de los papeles de los actores en una situación social además, por supuesto, debe tener siempre presente las diversas normas institucionales implicadas en tal situación social.

Para Parsons la posición es el lugar que ocupa el actor dentro de un sistema de relaciones sociales, el cual es considerado como una estructura. En cuanto al papel, éste es inseparable de la posición y podemos decir que representa el aspecto dinámico de ella al ser la conducta del actor en sus relaciones con otros, la cual debe considerarse en el contexto de su importancia funcional para el sistema social. Las normas institucionales, por su parte, son expectativas estructuradas o normadas que definen culturalmente el comportamiento adecuado de las personas que representan los diversos papeles sociales.

Talcott Parsons considera que la conducta que se desarrolla en un sistema social es voluntarista y normativa. El actor internaliza las normas. Desde el punto de vista funcional, las instituciones satisfacen las necesidades de los sistemas sociales y de los individuos que los componen, de modo que el principio estructural básico es el de la diferenciación estructural. Así lo disfuncional quedará como cualquier factor que impida la integración y eficiencia del sistema.

Una vez que se ha dado una panorámica de la Teoría Analítica Junguiana, del Estructuralismo, Funcionalismo y Estructural-Funcionalismo estamos en condiciones de explicar de qué manera es posible combinarlos para obtener una visión de nuestro objeto de estudio mucho más fructífera de la que se conseguiría aplicando exclusivamente un enfoque teórico.

Bien nos decía Parsons que "Las relaciones de la psicología con la teoría de los sistemas sociales parecen ser muy análogas a las de la bioquímica con la fisiología general. Así como el organismo no es una categoría de química general, así un sistema social no lo es de psicología. Pero dentro de la estructura de la concepción fisiológica de lo que es un organismo que funciona, los procesos son de naturaleza química. Análogamente los procesos de la conducta social, como los de cualquier otra, son psicológicos. Pero sin el sentido que les da su contexto institucional-estructural pierden su importancia para la comprensión de los fenómenos sociales." (12)

Retomando el espíritu parsoniano, la presente investigación pretende dar una visión del fenómeno que sea susceptible de explicar de una forma global sus funciones, características y funcionamiento interno. Tal perspectiva global es posible a través de la combinación de dos ciencias, en este caso, Psicología y Sociología. Como nos decía Parsons la conducta social siempre goza de un referente psicológico que debe ser explicado dentro de lo que él llama un contexto institucional-estructural, requisito que se ha buscado mantener a lo largo de esta investigación.

La combinación de enfoques pertenecientes a dos ciencias diferentes es posible y esta certeza se fundamenta en la visión teórico-metodológica aportada por la Teoría General de Sistemas.

La Teoría General de Sistemas nace de la inquietud que suscita el hecho de que las ciencias (a través de distintos métodos) han llegado a conclusiones similares independientes del objeto específico de estudio de cada una de ellas, y sería altamente beneficioso para la ciencia en general una reorientación que la lleve a ser capaz de aprovechar los avances de las distintas disciplinas.

Bertalanffy nos dice que "...existen modelos, principios y leyes aplicables a sistemas generalizados o subclases, sin importar su particular género, la naturaleza de sus elementos componentes y las relaciones o 'fuerzas' que imperen entre ellos. Parece legítimo pedir una teoría no ya de sistema de clase más o menos especial, sino de principios universales aplicables a los sistemas en general. De aquí que adelantemos una nueva disciplina llamada **Teoría general de los sistemas**. Su tema es la formulación y derivación de aquellos principios que son válidos para los 'sistemas' en general." (13)

Tal Teoría General de Sistemas es posible en virtud de que existen propiedades generales de los sistemas lo cual conlleva a la aparición de similitudes estructurales o isomorfismos en distintos campos, es decir, "Esta correspondencia se debe a que las entidades consideradas pueden verse, en ciertos aspectos, como 'sistemas', o sea complejos de elementos en interacción. Que los campos mencionados, y otros más, se ocupen de 'sistemas' es cosa que acarrea correspondencia entre principios generales y hasta entre leyes especiales, cuando se corresponden las condiciones en los fenómenos considerados." (14)

Aunque la Teoría General de Sistemas utiliza de forma amplia las matemáticas, Bertalanffy es perfectamente consciente de que no todos los fenómenos pueden ser reducidos a ellas, sin embargo, cuando esto sucede la Teoría General de Sistemas sirve como una "idea guía" que implica una reorientación en los campos aludidos.

La Teoría General de Sistemas es la prolongación técnica del Estructural-Funcionalismo al cimentar mediante la abstracción matemática las estructuras y las funciones de los sistemas, con lo cual histórica, metodológica y científicamente queda comprobada la posibilidad de vincular el Estructural Funcionalismo a ciencias y teorías aparentemente distantes en sus cualidades.

Esto veremos con más detalle cuáles son los isomorfismos o similitudes existentes entre la Teoría Analítica de Jung y el enfoque sociológico.

a) En primer lugar, es necesario destacar que utilizaremos el concepto de arquetipo como punto de articulación para ir de un nivel a otro (psicológico-sociológico) ya que esta noción al ser común a los individuos y, sin embargo, llenarse de contenido colectivamente es un concepto capaz de enlazar ambas posturas teórico-metodológicas.

Como decía Parsons aunque los fenómenos sociales tienen una base psicológica es necesario comprenderlos en un contexto social. Así el arquetipo (dada su naturaleza colectiva) nos permitirá realizar tal contextualización.

b) Un punto clave es la noción de sistema, Bertalanffy los define como un orden dinámico de partes y procesos en interacción mutua o complejos de elementos en interacción.

La noción de sistema ha sido ampliamente utilizada en Sociología por diversos autores al igual que en Psicología.

Jung concibe la psique como un sistema, es decir, en ella los procesos conscientes e inconscientes están en constante movimiento, interacción e interdependencia. Conciencia, inconsciente colectivo e inconsciente personal constituyen una totalidad que aunque es analíticamente discernible, vivencialmente son indisolubles. Además al poner especial énfasis en la influencia colectiva de la conformación humana, su teoría guarda, por tanto, una estrecha relación con la Sociología.

c) En cuanto a las características de los sistemas sociales en el pensamiento de Parsons son las siguientes:

- Orden e interdependencia de partes
- Tendencia al orden que se mantiene por sí mismo en equilibrio (automantenimiento)
- Pueden ser estáticos o en cambio ordenado
- Una parte influye sobre las demás
- El estado de equilibrio depende de la integración y distribución de status-roles
- Mantiene fronteras con sus ambientes.

Las similitudes con la Teoría Analítica de Jung son muy amplias. En cuanto al orden e interdependencia de partes, la psique humana goza también de tal orden a pesar de que Jung puntualiza que el inconsciente funciona de una forma distinta a la de la conciencia, empero, pese a esta diferencia de funcionamiento el inconsciente en su interior guarda cierto orden; la interdependencia de las partes es siempre destacada por Jung en tanto que nos dice que tanto el proceso de individuación como la vivencia están influidos por todas las partes constitutivas de la psique.

En cuanto a la tendencia al orden que se mantiene por sí mismo en equilibrio, la psique también posee tal tendencia, los casos en los que no se presenta son calificados de patológicos. Sin embargo, aun en estos estados patológicos puede seguir persistiendo cierto orden aunque sea de otra naturaleza. De hecho, esta tendencia está regulada por el arquetipo Sí-mismo que es un centro regulador que lleva al individuo a ir dejando estados que resultan inmaduros o demasiado fijos para ir adaptándose a las condiciones cambiantes a lo largo del proceso de vida.

El sistema de la psique implica a su vez en sus cambios un cierto grado de orden, es decir, existe una re-evaluación entre el Ego y el Sí-mismo. Cambios que se percibiesen como totalmente caóticos son mediados por el Ego y en caso de que fueran ampliamente destructivos llevarían a estados patológicos.

En lo que se refiere a la afirmación de que una parte influye sobre las demás, Jung al considerar a la psique como dinámica e interdependiente implica el reconocimiento de que modificaciones o alteraciones (por los motivos que sean) en alguno de sus componentes repercutirán en los demás. Jung, a diferencia de otras tendencias de explicación psicológica, aunque acepta perfectamente la influencia de la infancia para la conformación del individuo plantea que éste no queda rígidamente determinado por aquélla sino que el individuo se va conformando y re-conformando a lo largo de toda su vida, de tal suerte, que las influencias internas y externas serán claves en este proceso. Así se da una plena aceptación de que las partes influyen en el todo.

Parsons destaca la importancia de status y roles para el equilibrio. Jung toma en consideración los roles en cuanto el individuo a través de su proceso de individuación los va asumiendo y, de hecho, en la formación del Ego éstos están implícitos. Asimismo, el arquetipo Persona se refiere precisamente a esa parte de la personalidad que es usada y desarrollada en nuestras interacciones sin ser igual a la individualidad, toma forma y función de las relaciones con el exterior y puede ser por ejemplo "la buena madre", el "profesionista exitoso", etc. que hacen referencia a los roles que cumplimos en nuestra vida. De este modo, la visión parsoniana encuentra paralelismo en el arquetipo Persona y sus relaciones planteados por Jung.

En cuanto a que los sistemas mantienen fronteras con sus ambientes, la conciencia al ser capaz de manejar sólo un número limitado de estímulos que recibe del exterior ya pone un límite de demarcación a la información recibida; asimismo, los mensajes que recibe la psique no son aceptados de manera automática, en tanto, que el Ego evalúa y es capaz de desecharla de acuerdo a los parámetros de su conformación; de igual modo, a pesar de las influencias del inconsciente, el individuo a través de su Ego establece un grado de diferenciación entre ambas esferas.

d) La noción de estructura como "sistema de transformaciones que supone unas leyes en cuanto que es un sistema (por oposición a las propiedades de sus elementos), y que se conserva o enriquece por el propio juego de sus transformaciones..." (15) y que implica los caracteres de totalidad, transformación y autorregulación también se encuentra en el pensamiento de Jung.

Al concebir que el individuo no está determinado en su totalidad por la niñez y que se va modificando a lo largo del proceso de vida implica tal sistema de transformaciones. Obviamente, tales transformaciones no son por completo arbitrarias, de tal modo, que supone la presencia de leyes. Asimismo, la concepción junguiana contempla el enriquecimiento a través del juego de transformaciones el cual está reconocido y explicado por medio de la Función Trascendente y las re-evaluaciones constantes que existen entre Ego y Sí-mismo.

La psique, de hecho, es definida por Jung como "...la totalidad de los procesos psíquicos, tanto conscientes como inconscientes." (16) de tal modo que el primer carácter de la definición está cumplido. El rasgo de transformación se contempla también como se marca en el párrafo anterior y la autorregulación siempre está presente como noción en cuanto al reconocimiento de que la psique tenderá a utilizar sus propios mecanismos para regularse y mantenerse. Aun en estados patológicos existen tales caracteres aunque tomen rasgos particulares dado el estado de enfermedad.

En síntesis, ambas posturas teóricas conciben su campo de acción como estructura, para unos es la sociedad y para Jung el individuo.

e) Merton nos habla de que las funciones se refieren a las consecuencias observadas que contribuyen a la adaptación o ajuste del sistema. En el pensamiento junguiano encontramos presente la misma concepción ya que cada arquetipo así como la conciencia y el inconsciente personal participan (en mayor o menor medida y forma) en el mantenimiento del sistema que en este caso sería el individuo representado por su psique.

El concepto de función de Merton implica a su vez el de disfunción que se refiere correlativamente a las consecuencias observadas que disminuyen la adaptación o ajuste. Dentro de la Psicología Analítica tales fenómenos también son considerados, por una parte, como procesos patológicos y, por la otra, como actuaciones del inconsciente que pese a que puedan entorpecer o complicar el adecuado funcionamiento del Ego y la conciencia, su presencia significa que hay ciertos desajustes que pueden ser corregidos vía Función Trascendente (proceso de deslindamiento del inconsciente) para servir como elementos de permanencia al implicar cambios que benefician el ajuste sin romper la totalidad.

Asimismo, Jung al explicar cada uno de los arquetipos marca las funciones de cada uno de ellos (Ver Capítulo III).

f) Tanto Estructuralismo, como Funcionalismo y Estructural Funcionalismo dan presencia e importancia al conflicto, por supuesto, la relevancia dependerá de cada autor particular, empero, éste es contemplado como susceptible de ser corregido por la misma estructura o sistema y que puede servir para el mejoramiento o modificación de áreas que, por una u otra razón, están teniendo problemas para desempeñar adecuadamente sus funciones.

El punto de vista anterior también se encuentra en la Psicología Analítica aunque en esa perspectiva la referencia más que a un sistema social se refiere a un individuo comprendido a su vez como sistema. El conflicto es considerado por Jung como una presencia constante entre consciente e inconsciente así como en el reconocimiento de los avatares que implica el proceso de individuación así como el mismo proceso de vida que lleva al hombre a modificaciones constantes como, por ejemplo, las evaluaciones que hace el sujeto de sí mismo en períodos como la transición entre la primera madurez y una edad intermedia, entre ésta y la senectud o cuando se aproxima la muerte. De igual modo, la importancia concedida por Jung al arquetipo Sí-mismo como centro regulador de cambio no podría existir sin una visión de la realidad que tomase en consideración el mejoramiento posible de la estructura.

g) Ambos enfoques teóricos asumen una no racionalidad absoluta de la estructura. En la visión sociológica se tomar en consideración los factores irracionales como lo hace Pareto o bien el reconocimiento del papel que tienen las funciones latentes en Merton, entre otros.

En la Psicología Analítica al considerar que la psique implica procesos inconscientes y que éstos obran con una lógica que escapa a la racionalidad, queda claro que la visión de la estructura (en este caso individual), por definición, carece de racionalidad total.

h) También es importante hacer notar que ambos enfoques comparten la importancia dada a los motivos y valores como generadores de acción. Por ejemplo, Parsons destaca la importancia de los motivos al analizar la conducta de acuerdo a la orientación por motivos u orientación por valores; Durkheim da relevancia en su análisis al papel de los valores que forman parte de la conciencia colectiva; Weber al destacar la importancia de la "comprensión" reconoce el papel clave de los valores como integrantes de la acción, un ejemplo clarísimo de ello sería su análisis sobre la Ética protestante; William I Thomas nos habla de que las unidades fundamentales de la realidad social son las actitudes y valores, etc.

Jung, por su parte, al entender la conformación del individuo con un fuerte e ineludible acento en lo colectivo implica la presencia de motivos y valores. Los arquetipos se llenan de contenido en la vida social, de tal suerte, que su enfoque guarda (por fuerza) un ingrediente sociológico. De hecho, los arquetipos Ego, Persona, Sombra y Héroe se conforman y determinan en y a través de los procesos de socialización que hallan su fundamento en los valores.

i) El concepto de arquetipo como "...posibilidades de humana representación, heredadas en la estructura del cerebro, y que producen remotísimos modos de ver." (17) y que, a su vez, implican una conformación dual, no es una idea exclusiva de Jung.

Lévi-Strauss nos decía que el pensamiento humano descansa en una lógica binaria que determina los contenidos. Ya nos hablaba de la función del mito como *aportador de soluciones a las antinomias de la vida*. Planteamiento que de algún modo también encontramos en Jung pero referido a los aspectos benéficos o destructores del arquetipo. De hecho, el arquetipo Unión de Contrarios no es más que la tendencia natural del hombre a resolver contradicciones u opuestos.

Este proceso de resolución de contradicciones está presente en Hegel al explicar la dialéctica como un proceso de tesis, antítesis y síntesis.

Bertalanffy nos dice que "La percepción es universalmente humana, determinada por la dotación psicofísica del hombre. La conceptualización está vinculada a la cultura, por depender de los sistemas simbólicos que aplicamos. Tales sistemas están determinados en gran medida por factores lingüísticos, por la estructura del lenguaje utilizado." (18) Jung, en ningún momento dejó de lado el papel de la cultura en el proceso de dotar de contenido a los arquetipos, de hecho, hace especial énfasis en que éstos son comunes a épocas y naciones enteras, de tal suerte, que reconoce que aunque es general la tendencia a aprehender la realidad de cierto modo, los contenidos estarán históricamente determinados.

NOTAS:

- 1.- JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. p. 491
- 2.- JUNG, Carl Gustav. Lo inconsciente p. 83
- 3.- JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. p. 562
- 4.- Cit. por CRAWITZ, Madeleine en Metodología de las Ciencias Sociales. p. 35
- 5.- Cfr. FRONDIZI, Risieri. ¿Qué son los valores?.
- 6.- Cit. por VARIOS AUTORES. Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales. p.835-836
- 7.- MARTINEZ Flores, Rogelio (Coord). Teorías sociológicas contemporáneas p. 66-67
- 8.- GUTIERREZ P, Gabriel (citado en) Metodología de las Ciencias Sociales p. 206
- 9.- MERTON, Robert. Teoría y Estructuras Sociales. p. 60
- 10.- Ibid. p. 170
- 11.- Ibid. p. 143
- 12.- Cit. por TIMASHEFF, Nicholas. La teoría sociológica. p. 307-308
- 13.- BERTALANFFY, Ludwig Von. Teoría general de los sistemas. p. 32
- 14.- Ibid. p. 33
- 15.- Cit. por CRAWITZ, Madeleine. Metodología de las Ciencias Sociales. p.35
- 16.- JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. p. 491
- 17.- JUNG, Carl Gustav. Lo inconsciente. p. 83
- 18.- BERTALANFFY, Ludwig Von. Teoría general de los sistemas. p. 249

MARCO HISTORICO

EN MEXICO

En 1950, año en que principia oficialmente la televisión mexicana, nuestro país está gobernado por Miguel Alemán, quien se enfrasca en el proyecto de convertir al país en una nación de primer mundo, tomando como modelo a los Estados Unidos.

Su administración estuvo caracterizada por enormes proyectos públicos y por una significativa devaluación de \$4.50 a \$8.50 dólar. Esta contradicción entre planes y realidad institucionaliza la corrupción en varias esferas de la administración pública.

El primer gobierno civil posrevolucionario continuó la tradición del centralismo político y determinó los cauces "democráticos" que se deberían de seguir para sobrevivir dentro del presupuesto.

Políticamente, la oposición era nula si consideramos que los comunistas estaban proscritos legalmente y la derecha no constituía un grupo homogéneo. Por ello, la única resistencia que podía tenerse era patrocinada por miembros distinguidos de la familia revolucionaria, citemos la intentona rebelde del General Henríquez en 1952 contra la victoria de Adolfo Ruíz Cortínes.

En el ámbito social en México, la ciudad, la clase media prosperaba afianzando su éxito en el seguimiento fiel al nacionalismo sui generis del Estado y a la esperanza de que la educación y el título correspondiente la convertiría en parte de la toma de decisiones nacionales.

En 1951 y 1952 respectivamente, se inauguran el Canal 2 y el Canal 5, que junto al Canal 4 (fundado en 1950) en 1955 dan vida a Telesistema Mexicano S.A.; una empresa acorde a los tiempos que monopoliza las emisiones de televisión, poniéndolas al servicio económico de la iniciativa privada e ideológico para el Estado, que concede permisos y presiona para que el nuevo invento sea un colaborador y no un enemigo de su supuesta esencia revolucionaria.

Adolfo Ruíz Cortínes arriba a la Presidencia de la República en 1952, bajo la promesa de corregir los excesos financieros de Miguel Alemán. Sin embargo, en 1954 la paridad cambiaría pasa de \$8.50 a \$12.50 dólar. Y para 1958, el movimiento ferrocarrilero a nivel nacional demuestra que la prosperidad oficial no basta para convencer a los trabajadores que exigen el cumplimiento pleno del Artículo 123 constitucional.

Es cierto que se le da voto a la mujer y que Ernesto P. Uruchurtu, se convierte en el "Regente de Hierro" de la Capital, y que se nacionaliza la industria eléctrica, no obstante, los focos industriales empiezan a ser rodeados por cinturones de pobreza y que cada día son más los desplazados del campo a las industrias, poniendo en riesgo la prioridad del agro mexicano en la autosuficiencia alimentaria de la nación.

A fines de su sexenio el país resiente una serie de cambios económicos y sociales que desembocarán en la década siguiente.

Por fortuna, los empresarios aluden que los aparatos de televisión se multiplican y que el ramo cubre las expectativas de entretenimiento, evasión y obediencia mínima en la prolongación de sus licencias.

El ideal clasemediero urbano y pro-estadounidense se exporta a las regiones menos desajadas de la mano de Dios.

Los años sesentas suman los sexenios de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz y aunque no hubo devaluación si quedó claro que la política gubernamental y las aspiraciones de libertad de la juventud ilustrada del país eran irreconciliables.

Integrado a un proceso de internacionalización, México no quiso comprender la reivindicación juvenil y, desde las tempranas manifestaciones a favor de Cuba, hasta la masacre estudiantil de 1968, el Estado se limitó a reprimir antes que a dialogar y, en especial, recurrió a los medios masivos de comunicación en una guerra sucia contra la opinión pública, demostrando que antes de servir a la educación y al fortalecimiento de la identidad, los medios constituían las nuevas armas de dominio.

Se implementó el Libro de Texto Gratuito y se impuso la versión autorizada del saber. Y se redujo la mayoría de edad, de los 21 a los 18 años.

Desgraciadamente en 1970 el campo reventó por carencia de recursos y el país perdió la autosuficiencia alimentaria.

Paradójicamente en 1968, los canales 8 y 13 iniciaron operaciones. Por cierto, hasta la fecha los mexicanos que las vivieron, dicen que las Olimpiadas celebradas aquí han sido las más sentidas del siglo.

Los setentas terminaron en 1982, pues una docena trágica de años dispuso que así fuera. De Luis Echeverría a José López Portillo, el peso se tambalea constantemente. La economía se estanca. La política se vuelve una farsa y la sociedad comprende tardíamente que las reformas exigidas en la década anterior no eran un juego de niños.

Endeudado al máximo, sobreexplotando sus recursos naturales y humanos, brincando de un extremo ideológico a otro, México aguanta gracias a la intervención norteamericana que, por motivos estratégicos, define a la frontera sur como un ingrediente dominante de su seguridad nacional.

A cambio los presidentes mexicanos se involucran de mayor a menor grado en seguir las recomendaciones de la Casa Blanca ó de los organismos internacionales que la representan. El término crisis se convierte en un calificativo popular que nombra una situación constante de humillación, empobrecimiento y oprobio. En adelante la crisis será la explicación de una excesiva polarización de la riqueza, del desempleo, de la delincuencia y de todos los males por haber.

En 1973 Telesistema Mexicano desaparece, dando lugar a Televisa, un oligopolio que a partir de la televisión contribuirá al engano y la perdición de los caprichos sexenales. En lo sucesivo los políticos totalmente cuestionados no podrán igualarse al poder de convocatoria, de los conductores elegidos por el corporativo amarillo-naranja.

Empero, los jerarcas de la televisión reconocen que la autoridad no está de su parte y siguen renegociando sus intereses, mediante pactos sórdidos de manipulación colectiva.

La pobreza afecta a vastos sectores de la población y la educación privada es el último reducto para la supervivencia del futuro. En la educación pública se masifica y al hacerlo impide concretar aquella verdad de que la cultura nos hará libres.

A los núcleos urbanos se le agregan monstruosas costras de podredumbre en las que, en franca burla, las antenas del televisor apuntan al cielo; como si ahí efectivamente estuviera alguien que les compensara el sufrimiento.

El sexenio 1982-88 es un período de transición en donde Miguel de la Madrid Hurtado, trata de manejar el desastre para no perecer en él y son los terremotos de 1985 la justificación benefactora de lo imposible. Estos cataclismos naturales son el chivo expiatorio de la frustración y la impotencia; de la demagogia y de la politiquería; del oportunismo y la bajeza. A la mitad de su mandato De la Madrid halla la explicación de la desgracia y su pasaporte hacia una memoria menos severa. El estancamiento económico persiste. El peso cae a niveles históricos y una generación de funcionarios públicos sumergidos en las ciencias exactas expulsan a los políticos viejos, a los dinosaurios. Pero estos "detalles" no impiden la celebración, por segunda ocasión, de la Copa del Mundo en futbol y que sea Televisa, el emporio que corra gastos y ganancias, y que hasta se da el lujo de construir un centro de información que posteriormente será un museo. Nuevamente de cara a la miserable realidad la clase dirigente vertía en el pueblo alimentos subsidiados y espectáculos electrónicos; elementos que no bastaron para que las elecciones de 1988 fueran las más reñidas de la historia, en donde 3 candidatos competían por una sociedad en ruinas.

Carlos Salinas de Gortari (1988-94) logra reducir a través del Pacto de Solidaridad significativamente la inflación. Abandona el esquema estatista y proteccionista de sexenios anteriores e inicia un proceso de privatización de empresas entre las que destacan los bancos, Teléfonos de México, ingenios y siderúrgicas.

En lo político, por primera vez se reconocen triunfos de la oposición a nivel de Gobernadores. Se modifican los artículos 3, 5, 24, 27 y 130 constitucionales. El TLC con los Estados Unidos y Canadá, abre perspectivas de un crecimiento económico, pero el gobierno comete el error de apostar demasiado antes de su ratificación. A partir de 1990 se afloja la lucha antiinflacionaria para lograr mayores crecimientos.

EN TELENOVELAS

"Señoras y señores: vamos hoy, por primera vez en el aire de América, a tener oportunidad de llegar, en imagen y sonido a todos los hogares mexicanos. Este es solamente un prolegomeno de lo que habrá de suceder el día que esté totalmente cubierto el territorio nacional y puedan llevarse noticias de verdadera importancia a todo el ámbito de la nación y mantener en contacto a la población entera de nuestra patria."(1)

Con estas palabras, el día 26 de Julio de 1950, el licenciado Gonzalo Castellot Madrazo, cristalizaba el sueño del Ingeniero González Camarena: la televisión mexicana había nacido.

Este histórico momento era el resultado de años y años de esfuerzo, sacrificios e investigación; por fin se lanzaba al aire la primera televisora comercial en México: el Canal 4.

Ante las dificultades económicas con las que se enfrentaba el naciente medio, sus pioneros tuvieron que recurrir a los métodos usados en la radio. De esta manera, la publicidad iniciaría su relación de amasiato con la televisión. Ante la imposibilidad de cubrir los costos que implicaría la producción de diversos programas, el Canal 4, y más adelante su competidor el Canal 2 (1951), vendían tiempo de transmisión a las agencias publicitarias quienes eran las encargadas de la creación y realización de programas en los que se anunciaban los productos.

Y empezaron a aparecer los programas musicales, los noticieros y los teleteatros. Con el paso del tiempo, la fórmula del teleteatro empezó a resultar incosteable, ya que implicaba la construcción de escenografía, confección de vestuario y una semana de ensayo con los actores, para poder sacar al aire una obra. Ante tal situación, se pensó en que debían aprovecharse al máximo el capital técnico y humano, lo que dió lugar a un experimento que ciertamente se convertiría en el primer intento de telenovela.

Brígida Alexander adaptó la radionovela del escritor cubano Felix B. Caignet "Angeles de la Calle". Pasaba un capítulo de una hora por semana y su éxito fué tal que se transmitió desde marzo de 1952 hasta Julio de 1955.

Pero es hasta junio de 1958 cuando empezó a transmitirse en vivo la primera telenovela: "Senda Prohibida", en el Canal 4 y patrocinada por Colgate-Palmolive. "Senda Prohibida" narra la historia de una joven provinciana que se da cuenta que su belleza y juventud es lo único con que cuenta para ganar la posición que ambiciona. Conoce a un hombre casado a quien seduce, logrando que la instale en un departamento y le da una vida llena de comodidades. La reacción del público no se hizo esperar, al grado que Silvia Derbez, la protagonista, tenía que ser rodeada de policías para protegerla de la gente que se apostaba a las puertas de Televisión para insultarla.

La siguiente telenovela fue "Gutierritos" (1958), donde Rafael Banquells encarnaba a un hombre apocado que era sistemáticamente maltratado por su mujer. El impacto de la telenovela fue tal que aún 40 años después la palabra Gutierritos sigue teniendo sentido y remitiendo a un hombre débil.

Las agencias publicitarias vieron en los jóvenes un público a quien debían acercarse y así nace "Más allá de la angustia" que convirtió a Raúl Farrell y a Néctor Gómez en ídolos de la juventud. El hecho no es fortuito, ya que en la misma época a nivel mundial empezamos a ver en las producciones cinematográficas y, en especial en Hollywood, que los jóvenes comienzan a tomarse en cuenta y a demandar personajes que reflejaran de uno y otro modo sus inquietudes.

Aunado a ésto el público de jóvenes, debido a los reajustes económicos generados por la Segunda Guerra Mundial, constituyen una fuerza económica digna de tomarse en cuenta.

Y seguirían "Ha llegado un extraño" (1959) la historia de un niño que es secuestrado y se reencuentra años después con su familia y las dificultades que tiene para adaptarse a un mundo lleno de comodidades al que jamás tuvo acceso, y "Teresa" (1959) que convertiría a Maricruz Olivier en una de las villanas más odiadas por el público debido a su decisión de romper con todo obstáculo, moral ó no, que se interpusiera en su camino.

En 1959, don Ernesto Alonso es invitado por el Sr. Azcárraga Vidaurreta a ingresar a la televisión. Y así nacerían telenovelas como "Cartas de amor", "Estafa de Amor", "Espejo de sombras" y "Las momias de Guanajuato" entre muchos más éxitos que don Ernesto ha cosechado hasta la actualidad.

Para finales de los años cincuentas dos inventos habrían de marcar el nuevo rumbo que tomaría la telenovela mexicana: el video tape y el apuntador electrónico. Con el video tape las telenovelas dejaron de ser transmitidas en vivo y podían grabarse, lo que hizo posible que se hicieran copias para enviarlas al interior del país y, de esta manera, la provincia mexicana pudo empezar a deleitarse y sufrir con las vicisitudes de la "muchacha bonita" y "el joven apuesto". El país empezaba a enlazarse de una manera nueva con la televisión. "El precio del cielo" fué la primera telenovela grabada.

Las posibilidades comerciales de esta nueva situación no pasaron desapercibidas para las televisoras que ya para ese entonces empezaban a hacer sus propios programas relevando a las agencias publicitarias en la creación de éstos. Y así, principiaron a exportar telenovelas a Centro y Sudamérica y a algunas de las estaciones televisoras de importantes ciudades de los Estados Unidos.

El apuntador electrónico disminuyó de manera importante los tiempos de grabación y producción, ya que no eran tan necesarios los intensos ensayos por parte de los actores, si algo se les olvidaba, el aparatito colocado en la oreja les recordaba el parlamento ó los movimientos a seguir. De esta forma, se repetían menos veces las escenas y los tiempos de ocupación de foros disminuían

considerablemente. Desafortunadamente, con el paso de los años y las cada vez menores exigencias de capacidad actoral, el trabajo dramático disminuyó en calidad, hasta llegar en la actualidad a dizque actores que ni siquiera estudian sus libretos y sólo repiten mecánicamente sus parlamentos.

Ya para inicios de los años 60's, las telenovelas estaban en boca de todos y numerosas actrices y actores de cine y teatro empezaron a ser contratados para dar vida a los melodramas televisados.

La creciente demanda del público incrementó la producción de telenovelas. En el año de 1960 una de las telenovelas más gustadas fue "Murallas blancas", en la que María Teresa Montoya daba vida a una enfermera que en su trabajo diario enfrentaba, con singular dulzura y entereza, los difíciles casos clínicos que llegaban al hospital.

Amparo Rivelles, en 1961, encarnaría el personaje central de "La leona". Para las nacientes admiradoras del género de las tardes ya no serían iguales. Día a día sufrirían por la seducción y el abandono de la Rivelles, se sorprenderían ó aplaudirían sus justificados deseos de venganza y la acompañarían "lágrima en la pestaña" en sus padeceres.

La influencia de Hollywood también se hizo sentir en las telenovelas y así nace "La actriz" (1962) de Fernanda Villeli. La jovencísima, en aquel entonces, Magda Guzmán demostraba que la carrera era mucho más que solo glamour y luces, que aparecer en las pantallas requería una muy buena dosis de lágrimas y sufrimientos.

Las madrecitas santas no podían permanecer al margen de las telenovelas y con mayor razón si constituían el público mayoritario, y no hablamos sólo de las madres en el debido ejercicio de sus funciones, sino también de aquellas jóvenes que contaban con el acervo ideológico para cumplir adecuadamente con su futuro papel. Y así en 1963 vemos "Madres egoístas" producida por Valentín Pimstein. ¡Melodramón! en que una madre es acusada injustamente de abandonar a su hija, una inocente y cándida niña que se convierte en blanco de todas las maldades de su nana.

1964 sería el año en que las telenovelas religiosas ganan su lugar en el gusto del público. "San Martín de Porres" encarnado por el actor René Muñoz, nos conovería con la vida y milagros del santo; su bondad y ternura llenarían los corazones de muchos mexicanos.

Y si se trata de sufrir, pero de sufrir en serio, ahí está "Corona de lágrimas" (1965). Tarde a tarde, las amas de casa suspiraban y sentían como se les estrujaba el corazón, viendo a Prudencia Grifell como la madre abnegada que derrochaba litros y litros de lágrimas, al ser testigo de como sus hijos se perdían en un mundo de corrupción y violencia. "Corona de lágrimas" representaba las cualidades morales y la función reivindicadora del sufrimiento a través de los cuales las madres eran capaces de llevar por el buen camino a los hijos descarriados; demostraba que una posición pasiva ante la vida era capaz de generar cambios en los que la rodeaban.

1966 marcaría el nacimiento de un "clásico de clásicos": "Corazón salvaje". Una historia llena de romance, aventuras y erotismo en la que la malvada y sensual Aimé haría hasta lo indocible por conquistar el amor de Juan del Diablo, hijo ilegítimo de uno de los hombres más poderosos del lugar.

Silvia Derbez, en el mismo año, daría vida a uno de los personajes que habría de convertirse en heroína y símbolo de las trabajadoras domésticas de la época: "María Isabel". A lo largo de la historia seríamos testigos de como la "sirvienta" joven se transforma sin perder nunca la inocencia y la bondad de su corazón, en la "señora de la casa", logrando conservar el amor de su vida. "María Isabel" concretaba las aspiraciones de las jóvenes de clase humilde y sin escolaridad que ven el matrimonio con el patrón, como la única vía posible de ascenso social.

Sara García y Amparo Rivelles protagonizaron en 1967 "Anita de Montemar"; adaptación de la exitosa radionovela del mismo nombre, que nos mostraría que las clases altas también sufren por la infidelidad. Y este sería precisamente uno de los tópicos que se conservan aún en la actualidad: la identificación de la pobreza con rasgos positivos como la nobleza, la honestidad y la rectitud, y la riqueza vinculada al engaño, la superficialidad y la falta de escrúpulos.

La telenovela histórica cobra importancia a partir de la segunda mitad de los años sesenta, pero dejemos que sea la voz de Miguel Alemán Velasco la que nos platique como fue... "Encontramos que muchos becarios y jóvenes que salían de México venían con la idea de cambiar la televisión al estilo francés, americano ó inglés, olvidándose que no somos ingleses, franceses, ni norteamericanos, sino mexicanos y por lo tanto había que buscar una televisión para México. La puerta más grande con que contamos es la telenovela y entonces se nos ocurrió usarla para hablar sobre la historia (...) Entonces se nos ocurrió hacer la historia de una familia que naciera en la época de Juárez, y muriera en la Revolución, para que sus hijos nos hablaran de él. Esta telenovela se llamó "La Tormenta". Después se realizó "Los caudillos", para cubrir desde la Independencia de México hasta la Revolución. Luego el gobierno quiso participar con nosotros y se produjo "La constitución"; todo en blanco y negro. Cuando llegó el color, con motivo de los Juegos Olímpicos, hicimos "Las calles de México", que por cierto escribí y adaptó Margarita López Portillo con Ernesto Alonso. Finalmente terminamos con "El Carruaje", que fué la última, prácticamente histórica que realizamos. Vimos que funcionaba muy bien para México, podíamos ir al extranjero... Ernesto Alonso y no recuerdo quien, habían hecho una sobre Carlota y Maximiliano, que alcanzó una fuerza sensacional porque había un romance grandioso, pero el malo era Benito Juárez, era el hombre que venía a separarlos" (2).

Las producciones históricas estuvieron limitadas muchos años y no es hasta 1987 con "Senda de Gloria" que se recupera el interés en ellas, después vendrían "La antorcha encendida" y "El vuelo del Aguila". No podemos dejar de lado las telenovelas históricas **no hacen** un análisis concienzudo de los factores políticos, económicos y sociales que generan los hechos descritos, cuando los abordan lo hacen de manera superficial, con una visión oficialista y legitimadora y, dado su carácter de melodrama, ponen especial énfasis en el aspecto de la ficción y el romance, borrando la incidencia de la historia o, de plano tergiversándola.

1968 no sólo sería el año de las Olimpiadas y el movimiento estudiantil, sino también de "Rubí". Fanny Cano personificaría a una de las protagonistas más malvadas y seductoras de las telenovelas. Ante los asombrados ojos de los televidentes Rubí demostraría que está dispuesta absolutamente a todo para triunfar, y como todo personaje que rompe con los lineamientos de lo "correcto" pagaría el precio de sus acciones.

Para diciembre del siguiente año los televisores y corazones se cimbrarían con "Simplemente María". Saby Kamalich representó un verdadero fenómeno de la época, ya que todas las mexicanas querían ser como María, verse como María, amar y ser amadas como María y, por supuesto, tener una máquina de coser Singer. Con "Simplemente María" todo era posible, pasar de ser una sirvienta a convertirse en una exitosa empresaria, asediada por todos los galanes cercanos. "Simplemente María" constituyó un fenómeno interesante ya que un objeto (en este caso la máquina de coser Singer) se transformó, dentro de la mentalidad popular femenina, de ser un artefacto facilitador de las labores de costura, en un símbolo y medio que implicaba el ascenso social y hasta reconocimiento amoroso.

"La sonrisa del Diablo" (1970) demostraba que para ser malvada Maricruz Olivier se pintaba sola. Esta "perversísima" mujer se casaba con un buen hombre al que aparte de quitarle todo su dinero, engañaba con un amante. Las reacciones del público eran encontradas, por un lado, veían en el personaje de Maricruz Olivier todo lo que una mujer "no debía ser" pero, por el otro, la fantasía se desbordaba y el personaje podía convertirse en una adecuada proyección de lo que la mujer no podía hacer dentro de los estrechos márgenes de la moralidad imperante.

En el mismo año salía al aire otro clásico del melodrama nacional: "Yesenia" de la escritora Yolanda Vargas Dulché. Otra vez, Fanny Cano se convertía en el blanco de atención del teleauditorio, al dar vida a una gitana que, en contra de todas las tradiciones y costumbres de su pueblo, se enamoraba de un apuesto militar personificado por Jorge Lavat. Y para complicar aún más la situación, resultaba ser hija de una mujer tremendamente rica.

Angélica María se ganaría una vez más el cariño del público con "Muchacha italiana viene a casarse" (1971). Historia que cuenta las aventuras de Valeria Donatti para salir adelante y hallar el amor en los brazos de un mexicano millonario. Ricardo Blume y Angélica María se convertirían en la pareja ideal: ella, frágil, dulce y con muchas ganas de superarse y él, a pesar del poder alcanzado con su dinero, sensible y capaz de encontrar la bondad en una chica de clase social muy inferior a la suya... Todo un cuento de hadas.

"Las gemelas" (1972) trae de nuevo a la pantalla chica a Maricruz Olivier, y aunque ésta es ya una segunda versión los efectos especiales llamarían poderosamente la atención del público. La Olivier interpretaba a unas gemelas profundamente distintas entre sí. La "malvada" cometía un asesinato por el que pagaba la "buena". De nuevo, la lección moralizante: la verdad siempre sale a la luz y "el mal se paga".

La prolífica escritora Caridad Bravo Adams realiza con "La buena" una historia varias veces premiada en su época. Amparo Rivelles era una posesiva madre que hace todo lo humanamente posible por truncar el futuro sentimental de su familia.

Angélica María, en 1974, da vida a "Ana del aire" producción de Ernesto Alonso. Acompañada de Fernando Allende, Sasha Montenegro, Silvia Derbez, Andrés García y Susana Dosamantes. "Ana del aire" nos remite a las alturas para conocer la vida de las aeromozas y emocionarnos con sus romances. Como dato curioso cabe comentar que las facilidades para la grabación fueron proporcionadas por una línea aérea con el objetivo de cambiar su imagen hacia una más económicamente rentable.

"Mundo de juguete" es la telenovela más larga de la historia, empezó a transmitirse en 1974 y concluyó en 1977. Durante tres años seguimos las aventuras de Cristina Salinas quien estaba empeñada en casar a su padre (Ricardo Blume) con la hermana Rosario (Irma Lozano). Acompañada de Chachita y Doña Sara García, Graciela Mauri se convirtió en la heroína de todos los niños de la época y la pesadilla de algunos padres que veían como sus hijos tomaban ideas de la telenovela para enriquecer sus propias travesuras ó cuestionar la conducta de los adultos.

Para 1975, "Barata de Primavera" otra producción del llamado "Mago de las telenovelas" Valentín Pimstein, acaparaba la atención del público. En esta ocasión las vendedoras de una tienda departamental eran las protagonistas y capítulo a capítulo nos convertíamos en testigos de sus romances, sufrimientos y sueños. Es de hacer notar como en ese momento las protagonistas ya no son exclusivamente jóvenes de clase muy baja, sino chicas que ya han tenido acceso (escaso, es cierto) a la educación y que pese a ello siguen conservando casi intactos los mismos valores y concepción de las relaciones amorosas.

En el mismo año se transmitió la primera telenovela educativa; "Ven conmigo" de Miguel Sabido, a la que le seguirían en el mismo rubro "Acompáñame", "Caminemos" y "Vamos juntos". Estas telenovelas constituyeron un fenómeno sin igual, ya que a pesar de que éstas nunca han buscado convertirse en un vehículo educativo, la sensibilidad de Sabido y su equipo les permitió abordar abiertamente temas como el aborto, la marginación sexual, el divorcio, etc. De igual modo que sucede con el resto de las telenovelas mexicanas, las de corte didáctico también generaron interés en el extranjero, aún con los bemoles del caso.

Para el siguiente año, "Mundos opuestos" de las escritoras Marisa Garrido y Fernanda Villeli, abordó exitosamente el encuentro de dos clases sociales diametralmente opuestas, en las que el personaje encarnado por Lucía Méndez sufría hasta el cansancio al involucrarse con el hombre erróneo, es decir, de clase alta y con todos los defectos que ésto "debe" implicar. De nuevo, nos encontramos con una visión legitimadora del status quo.

En 1977, "Rina" logró lo impensable: acercar al público masculino a la barra de telenovelas. La jorobada a la que la familia política deseaba enloquecer para despojarla de su herencia, marcó un parteaguas en los melodramas televisados. Resulta memorable la actuación de María Rubio como la suegra de Rina que habría de hacer pasar más de un berrinche al teleauditorio mexicano. Situación curiosa, ya que es válido ser madre posesiva con los propios hijos, pero no cuando ese hijo es la pareja de la joven protagonista que encarna nuestros sueños.

1978, es el año de "Mamá campanita", segunda versión de "La duquesa". Silvia Derbez cautivaría al público dando vida a una sufridísima madrecita mexicana dispuesta a sacrificar todo con tal de recuperar a su hija, para posteriormente enviarla al extranjero y ocultarle la verdad: ¡que era pobre!. Todo un himno a las virtudes "encarnadas" en las madres: ocultamiento de la verdad con fines "positivos", humillación propia que no hace sino resaltar culpogénamente su "magnanimidad", control de quienes le rodean a través del sufrimiento y un lindísimo y patológico etcétera.

También vimos "Viviana" telenovela que convertiría a Lucía Méndez en la estrella de la época. "Viviana" narra todos y cada uno de los sufrimientos de una joven honesta casada con un bígamo, hasta que finalmente logra recuperar la dignidad con el amor de un hombre bueno.

"Los ricos también lloran" (1979) se convertiría en un exitazo tanto en México como fuera del país, nacionales y extranjeros asistirían fascinados a ver como Mariana (Verónica Castro) pasaba de ser una humilde lustradora de calzado a convertirse en una gran señora de sociedad, que en un arranque de locura regala a su bebé y se pasaría los próximos años sufriendo y buscándolo. Una muestra más de que el hecho de no cumplir cabalmente como madre debe pagarse con años de dolor. "Los ricos también lloran" sería el trampolín para que Verónica Castro se convirtiera en la máxima figura de las telenovelas en México y más allá de nuestras fronteras.

Las telenovelas de finales de los años setentas abren los caminos de la exportación masiva de las producciones mexicanas las cuales, pese a lo que se pueda argumentar en su contra, han hallado un público sumamente receptivo desde China a Argentina y de España a Rusia.

Abriendo la década de los ochenta, "Colorina" se convertiría en la consentida del público nocturno, de hecho, la audacia de sus escenas hizo que se transmitiera a las once de la noche con rigurosa clasificación "C". México entero se hacía la pregunta ¿Quién es el hijo de Colorina? ya que en esta telenovela vemos la vida de una cabaretera que para proteger a su hijo del odio de su suegra (rica y posesiva) lo cría junto a otros niños.

"Chispita" (1981) historia de Abel Santacruz habría de convertirse en la favorita del público infantil, quien seguiría con entusiasmo la historia de la niña de las largas trenzas que buscaba a su mamá y en el camino ayudaba a quienes le rodeaban, a encontrar la felicidad. "Chispita" constituiría el primer triunfo de Lucero en telenovelas y la prepararían para, años más tarde, protagonizar exitosamente "Los parientes pobres" y "Lazos de amor".

"Gabriel y Gabriela" llenaban las pantallas en 1982. Gabriela es una joven que no conoció a sus padres y desespetada y decepcionada de la vida decide disfrazarse de hombre dando lugar a todo tipo de entredos, al estilo de la inolvidable película "Pablo y Carolina". La expectación por el final de la telenovela fue tal que incluso Jacobo Zabludovsky tuvo que dedicar un tiempo de 24 HORAS para comentar la conmoción que causó no saber con cuál de los dos galanes se quedaba Ana Martín.

Y la brujería y las ciencias ocultas arribaron a las telenovelas con el "El maleficio" (1983). Ernesto Alonso encarnaba al "malvadísimo" Enrique de Martino, un hombre manipulador y misterioso que dirigía a su antojo la vida de su familia para cumplir con los deseos del mismísimo Diablo. Enrique de Martino al final acaba siendo devorado por las llamas como castigo a sus "malévolos" actos. Sin embargo, en la última escena de la telenovela, una mirada enigmática ilumina los ojos del retrato del guía espiritual del villano... El mal no había muerto.

En el mismo año, los corazones mexicanos se emocionaron con un espléndido melodrama de época: "Bodas de odio". Historia en la que un hacendado y un militar se pelean por el amor de una bellísima mujer que ha quedado en la ruina y se ve obligada a casarse para salvar a su familia, situación que quince años después sigue explotándose exitosamente en las telenovelas.

"Guadalupe" (1984) describe la vida de una sirvienta que llegaba del pueblo y se enamoraba, obviamente, del hijo de los patrones, y entre beso y llanto se encargaba de dar solución a los conflictos de toda la familia. Y una vez más somos espectadores de la nobleza "natural" que impera entre las clases más pobres de nuestro país, "casualmente" las más afectas a los teledramas.

En 1985, las pantallas de televisión invariablemente se prendían para ver "Vivir un poco". Andrea era una mujer que fué encarcelada injustamente 15 años, por el asesinato de Martha. Al salir en libertad, regresa a México para recuperar a sus hijos, quienes la creían muerta.

1986 haría memorable a Catalina Creel. Carlos Olmos, haciendo uso del thriller y creando personajes complejos, mantendría cautiva la atención de los televidentes con su inolvidable "Cuna de Lobos". La telenovela causó tal revuelo que incluso un diario vespertino publicó en primera plana "¡Volverá a matar!" como si la malvada del parche en el ojo, hubiera trascendido las pantallas para convertirse en un ser de carne y hueso. El día del final, las calles de México se veían más vacías que de costumbre y muchos de los televisores del país sintonizaban el Canal 2, para saber cual sería el destino de la familia Creel.

1987 da inicio a las telenovelas juveniles con "Quinceañera". Maricruz es una chica que está por cumplir sus "gloriosos" quince. La madre "cual debe" está dispuesta a "tirar la casa por la ventana" para festejarlo a lo grande, por lo cual se mete en toda clase de problemas mientras la protagonista descubre el primer amor.

En ese mismo período surge "Rosa Salvaje", una de las telenovelas que mayor nivel de rating ha alcanzado en la historia de la televisión nacional. Con un tono populachero y lleno de humor, Verónica Castro da vida a Rosa, una joven humilde que cambiaría su vida al encontrar a su millonaria progenitora, quien a través de su dinero la pondría en igualdad de circunstancias (no morales, por supuesto) con todos aquellos que la humillaron. Resulta significativo como en las telenovelas un cambio drástico de clase social, no proviene del trabajo sino del azar, el destino o la corrupción.

Y treinta años después (1989) Salma Hayek asume el reto de revivir "Teresa", la historia de una joven ambiciosa que no dudaba en utilizar sus encantos y a cuanto hombre encontraba en su camino, para ascender socialmente, con la salvedad de que en esta segunda versión la protagónica se redime al darse cuenta de sus errores y disculparse con sus padres.

En 1990, "Alcanzar una estrella" llevaría a la música juvenil a invadir las pantallas. Aquí, Lorena, una jovencita tímida y más bien "feicita", logra que Eduardo Casablanca, el cantante de moda, se enamore de ella a la par que se convierte en exitosísima cantante. El sueño de muchos jóvenes se "realizaba" proyectivamente.

"Cadenas de amargura" (1991) nos haría pedacitos el hígado al ver como la tía Evangelina hacía hasta lo imposible por evitar que su sufridísima sobrina Cecilia fuera feliz, y todo por vengar los sufrimientos que había padecido al ser abandonada por el hombre que amó.

"María Mercedes" (1992), nueva versión de "Rina", llevó a Thalía a encontrar su vena populachera que haría las delicias del público de la época, quien acompañaba con gusto las aventuras de la chica que a pesar de dejar de ser pobre no perdía jamás su ingenuidad ni olvidaba a sus amigos, y lograba encontrar el amor con un hombre de alta posición social. La "Cenicienta" seguía cobrando vigencia.

En 1993 se lanzaba al aire la segunda versión de "Corazón Salvaje", en esta ocasión estelarizada por Eduardo Palomo, Edith González, Ana Colchero y Ariel López Padilla. Con bellísimas locaciones, llena de aventuras y romance, "Corazón salvaje" retomaba el juego de pasión y amor entre dos hermanas y dos medios hermanos.

Y retomando lo más profundo del alma nacional, Emilio Larrosa produce "Dos mujeres, un camino" (1994). Melodrama que aborda, acompañado del gruperísimo Bronco, la infidelidad conyugal.

En 1995, llega a nuestras casas "La Dueña" original de Inés Rodena. Regina es una joven a quien dejan plantada en plena boda y se refugia en su hacienda para rehacer su vida. Cuando parecía que por fin encontraría el verdadero amor, el que la había plantado regresa dispuesto a recuperarla, todo esto aderezado con las fechorías de la "villanísima" prima.

El cañonazo de 1996 fue, sin duda alguna, "El premio mayor" producida por Emilio Larrosa. Huicho Domínguez se convirtió en el ídolo de muchos al encarnar el sueño de millones de mexicanos: sacarse la lotería, estar rodeado de guapísimas mujeres y tener una esposa dispuesta a perdonar cualquier infidelidad.

En 1997 las telenovelas que despertarían el interés del teleauditorio serían "Te sigo amando" y "Esmeralda". La primera, narra la historia de una muchacha que es obligada por su abuela a casarse por dinero con un hombre brutal a quien le es infiel con un médico. "Esmeralda" es una muchacha ciega criada en la pobreza ignorando que sus padres son ricos y se enamora del joven adoptado por éstos, cuando se invierten los papeles, la nobleza de corazón de la cieguita dejará de lado su posición económica para privilegiar el amor.

En 1998 "El privilegio de amar" y "La mentira" serían las telenovelas que se disputarían el favor del público. Llama la atención el hecho de que "La mentira" pese a haber sido transmitida en el horario de las cinco de la tarde alcanzó niveles de audiencia similares al del horario estelar.

En 1999, "Serafín" marca un punto importante en la tradición telenoveler mexicana al incluir personajes animados y un significativo número de efectos especiales que harían las delicias del teleauditorio infantil.

No podemos dejar de lado el ingreso a la competencia telenoveler que recientemente está llevando a cabo Televisión Azteca. Aunque en años anteriores efectivamente se transmitían telenovelas, éstas eran de origen extranjero (Colombia, Venezuela, Brasil, Argentina) y, por tanto, no competen a esta investigación. Es en 1997 con "Nada personal" que Televisión Azteca da su primer paso firme para competir con Televisa. "Nada personal" llamaría la atención de algunos sectores del público, en particular el masculino, por su temática policíaca en la que abordaba las acciones del Teniente Carbajal y su equipo en contra de la corrupción y el narcotráfico. Con un discurso visual centrado en las acciones rápidas, con parlamentos que no dudaban en usar groserías, con referencias constantes a los acontecimientos políticos del momento, con escenas sexuales atrevidas, con un reparto de talento, un triángulo amoroso candente y un buen tema musical, "Nada personal" marcó un momento significativo en las producciones de telenovelas nacional. La secuela de esta historia no lograría el impacto de su predecesora, la originalidad se había roto.

"Mirada de mujer" marca un momento importante en las telenovelas. Aunque la anécdota es ya bastante vieja (la encontramos en "Cadenas de amor" en 1959) lo refrescante de su tratamiento ganaría a buena ley un lugar especial dentro del gusto del público y, en particular, de aquel que no acostumbraba a ver telenovelas cotidianamente. La frescura del discurso visual, el manejo de la cámara con un sentido de voyeur, los temas (matrimonio interracial, SIDA, mujeres divorciadas y liberadas, mastectomía, anorexia, etc.), los parlamentos naturales, las buenas actuaciones, demostrarían que el melodrama adecuadamente presentado encuentra vigencia en sectores que lo consideran un producto de escasa calidad.

Seguirían producciones no tan exitosas como "Rivales por accidente", "La chacala", "Perla", "El amor de mi vida", "Tres veces Sofía", "Háblame de amor", "Besos prohibidos", "Azul tequila", etc.

En esta panorámica forzosamente, por razones de espacio, se han dejado de lado centenares de producciones que han tenido un lugar en la preferencia del auditorio.

Las telenovelas mexicanas desde finales de los setenta han roto fronteras y se han visto en todo el mundo. Los principales consumidores de éstas, son los países de América Latina y el sur de los Estados Unidos. Asimismo, las producciones nacionales se exportan a Europa, Asia y Oceanía dependiendo de la venta en los diferentes mercados internacionales de televisión.

A la par del crecimiento y expansión que ha logrado la empresa Televisa, sus telenovelas se han visto en la posibilidad de incrementar sus ventas. Por un lado, la calidad de muchas producciones telenoveleras han dejado a la zaga a países latinoamericanos que por limitación de recursos (algunos de ellos) o por los formatos menos modernos de sus productos, no están en capacidad de establecer una franca competencia con México. Por otro lado, las estrategias mercadológicas y el intercambio con televisoras sudamericanas han permitido a Televisa tener la prominencia en el mercado de las producciones melodramáticas.

En un contexto global, las telenovelas de Televisa son pasada al aire en 108 países, sin contar los derechos de repetición que hacen posible que hayan sido retransmitidas en hasta tres ocasiones.

A raíz del éxito que han alcanzado las telenovelas mexicanas, desde 1995 se lleva a cabo el proyecto de hacerlas en inglés. Esto se da por dos vías. Por un lado, se realizan con actores norteamericanos pero respetando los libretos originales, para de esta forma incrementar las posibilidades de comercialización aprovechando la trayectoria y nombre de tales actores. Por el otro, se hacen las grabaciones en inglés con actores mexicanos. Las dos versiones se graban incluso al mismo tiempo turnándose los tiempos de foro y locación. Entre las telenovelas que se incluyen en este proyecto están "Imperio de cristal" (Empire), "Acapulco, cuerpo y alma" (Acapulco Bay), "Para toda la vida" (Forever), "La sombra del otro" (The shadow) y "La culpa" (The Guilt).

El alcance de las telenovelas mexicanas no es fortuito. La capacidad económica de una empresa como Televisa se fundamenta en gran parte en la relación establecida con los anunciantes que, en vista de los niveles de audiencia logrados por los canales de la televisora en especial el 2, encuentran en sus espacios un público potencial considerable para sus productos. De igual forma, Televisa ha buscado maneras más prácticas y lucrativas para mantener este binomio anunciante-televisora. De hecho, en 1998 se implementa un proyecto que rompe con el sistema de paquetes, ahora los costos de los comerciales estarán en función de las características del público de cada horario.

Asimismo, Televisa ha realizado cuantiosas inversiones en lo que a aspecto técnico se refiere, importando equipos y materiales de excelente calidad para la realización de sus programas.

A la par que son transmitidas las diversas telenovelas, la empresa cuenta con programas de entretenimiento de alcance internacional que incluyen en sus temas y elencos a los actores que protagonizan las telenovelas. El ejemplo más

representativo de ello fue "Siempre en Domingo" y su relevo "Al Fin de semana".

Aunado a los programas de entretenimiento, Televisa cuenta en sus labores con numerosas publicaciones que refuerzan, enriquecen y crean expectativa con respecto a las "estrellas" de su medio artístico, contando chismes, publicando entrevistas, criticando telenovelas, etc. Entre las más importantes están, por supuesto, Teleguía y TVynovelas.

No podemos omitir la existencia del Centro de Educación Artística (CEA) con el que cuenta la empresa que, independientemente de la calidad profesional de sus becarios, constituye una fábrica de jóvenes que llenan los requisitos (visuales, preferentemente) que suponen muchos productores que constituyen una base firme del éxito de las telenovelas, pero no así del origen dramático que alguna vez tuvieron.

La competencia que empieza a generarse entre Televisa y Televisión Azteca producirá beneficios para el auditorio que tendrá la opción de ver telenovelas con mayores índices de calidad y variedad de temáticas. A raíz de la cancelación de las exclusividades de los actores de Televisa, la preferencia por los jóvenes bonitos para estelarizar los melodramas y el olvido de numerosos actores que a disgusto llevan años sin estar a cuadro, éstos se han visto obligados a emigrar a la televisora del Ajusco en busca de mejores oportunidades. Y Televisión Azteca se ha visto enriquecida, de este modo, con la experiencia, talento y trabajo de hombres y mujeres que se han formado y llevan muchísimos años en televisión. Asimismo, TV-Azteca en un afán de que sus producciones resulten originales han procurado tocar temas "fuertes" (homosexualidad, corrupción policiaca, violación, SIDA, etc.) de una forma diferente a la que el público está acostumbrado, cabe decir que no todas han encontrado la acogida esperada pero, no obstante, empiezan a convertirse en una opción más para el televidente.

NOTAS:

- 1.- CASTELLON de Ballin, Laura. Historia de la Televisión en México, Narrada por sus protagonistas. p. 34
- 2.- Ibid. p. 317-318.

CAPITULO I: ORIGEN HISTORICO DEL GENERO

1.1 EL MELODRAMA

1.1.1 ORIGENES Y DEFINICION

Casi desde su nacimiento, el melodrama quedó asociado a la idea de teatro para el pueblo y, como suele suceder, cada vez que se usa el término "popular" para referirse al teatro, éste sufre casi instantáneamente un prejuicio descalificador. En la actualidad, cuando se habla de él en estos términos se alude a una especie de a-literatura, para-literatura ó infraliteratura.

Sin embargo, esta calificación se basa exclusivamente en criterios de estilo literario cuando el melodrama se fundamenta casi enteramente en las situaciones más que en la forma artística de su lenguaje.

La palabra melodrama nace en Italia en el siglo XVII y designaba, en aquel entonces, un drama cantado. Se origina con la ópera y el término fué introducido por Rousseau para hacer referencia a cierto tipo de drama en el que las palabras y la música se presentan intercaladamente y donde la expresión oral es de cierto modo enunciada y preparada por la música. Con el paso de los años, el melodrama se traslada a Francia (siglo XVIII) en el momento en que la querrela entre los músicos franceses e italianos era más fuerte.

Para 1795, la palabra adquiere una nueva significación, ahora se refiere a un nuevo género que resulta muy apreciado en la época: la pantomima muda ó dialogada mezclada con el drama de gran acción. Para los críticos clásicos, el melodrama encarnaba la decadencia de la tragedia y, como tal, no podía considerarse digna de atención, a pesar de que grandes escritores como Alejandro Dumas, Charles Dickens, Honoré de Balzac ó Julio Verne hayan participado activamente en la creación de estas obras.

La creación novelesca no solamente suministró al melodrama la mayor parte de sus historias sino que mantuvo con él, a lo largo de todo el siglo XIX vínculos muy estrechos.

El melodrama surge como una clara reacción contra la utilización de la música formal en el teatro y una búsqueda del sentimiento y expresión nueva en el teatro cantado. El melodrama era un espectáculo musical y literario cuyo eje eran historias sentimentales, lo caracterizaba la riqueza de los momentos de conflicto y los sentimientos profundos (ira, placer, dolor, amor, etc.). En él la música y el texto tenían la misma importancia y se reforzaban entre sí buscando la expresión "perfecta", la exaltación de las emociones y los sentimientos.

1.1.2 ELEMENTOS DEL MELODRAMA

Como nos dice Jean-Marie Thomasseau "La tipificación simplificadora de los personajes, la puesta en escena movida y bien resuelta, con predominio del juego mimado, el uso de la temática obsesiva de la persecución y el reconocimiento

(explotado en la mayoría de los otros géneros) le dieron al melodrama los elementos principales de su armazón." (1)

A esto hay que añadir el papel de la danza, la música y el canto, que en el melodrama no eran tratados en sí mismos, sino que constituían más bien un apoyo patético, es decir, cuyo objetivo era generar emociones vehementes ligadas a las intrigas novelescas fuertemente mimadas.

Pero analicemos uno a uno los elementos del género.

a) Las unidades y los tres actos

En un principio, las obras de teatro melodramáticas se dividían en tres actos, dependientes entre sí y que en conjunto configuraban una unidad que abordaba el planteamiento de las situaciones, la persecución por parte de los villanos hacia los protagonistas y, finalmente, la resolución del conflicto ya sea por la ayuda de la Providencia ó de algún personaje que hacía posible la solución de los enigmas y el castigo al transgresor.

Con el paso del tiempo la arquitectura de los tres actos sufrió modificaciones en beneficio de una más amplia organización. Ahora se usaban 5 actos divididos en varios cuadros que los progresos técnicos de la época permitían alterar velozmente. Esta técnica se perfeccionó en la medida en que se popularizaba la costumbre de dividir los folletines en posibles escenas que posteriormente podían adaptarse al teatro. De este modo, como cita Thomasseau, "se proponía una visión dramática fragmentaria, impresionista, que apelaba más a los recuerdos de los lectores de folletines que a una lógica dramática interna, lo que irritó a algunos críticos." (2)

b) El monólogo

El monólogo cumplía dos importantes funciones dentro de la estructura melodramática que, aún hoy, se siguen utilizando.

Por un lado, el **monólogo recapitulativo** solía aparecer al principio del primer acto y respondía a la necesidad de presentar al espectador las muy variadas vicisitudes que precedieron y dieron forma a la anécdota. Asimismo se recurría a él cuando una situación demasiado enredada ó compleja hacía necesaria una clarificación.

En la actualidad en los melodramas televisados el recurso sigue utilizándose principalmente con tres recursos: la voz en off, es decir, un parlamento que apreciamos como si fuera pensado por el actor; el flash-back ó recuerdo visual y el llamado retake, esto es, tomar la última(s) escena(s) del capítulo anterior para ubicar al telespectador en la situación que continúa desarrollándose.

Por otro lado, tenemos el **monólogo patético** cuyo fin es provocar y mantener las emociones. Ya sea que el villano, después de mentirle a todos le diga la verdad al público poniendo en evidencia su "infinita maldad" ó carcomido por los remordimientos, ó bien, que la víctima se lamente su suerte ó invoque a Dios, todo ésto acompañado con trémolos (repetición rápida de una nota ó un acorde) en la orquesta.

Este tipo de recurso también, al igual que el precedente, continúa usándose en nuestra actual televisión ya sea con una voz en off ó parlamento acompañado de música ad hoc. De hecho, en las telenovelas es muy común que cada uno de los personajes importantes tenga un tema musical que acompaña las acciones importantes (emotivamente hablando).

c) El título

Sin duda, el nombre dado a una obra constituía un gancho importante para atraer la atención del público. De hecho, el espectáculo empezaba desde las calles, las cuales veían llenarse sus paredes con carteles vistosos que incluían, por supuesto, un título llamativo y fácilmente recordable, el nombre del autor, del director del ballet y el de la orquesta. De este modo, los carteles cumplían la función de pregonero.

Los títulos remitían a las dos principales fuentes de inspiración melodramática del momento: una, orientada a la temática del drama burgués, que aborda situaciones como niños perdidos, deshonor, herencias, matrimonios ocultos y un largo etcétera. Y otra, que prolongaba los ideales de la tragedia y el drama histórico, ubicando la acción en un contexto determinado y heroico, haciendo especial énfasis en el retorno al pasado, del exotismo y de la puesta en escena.

d) Los temas

Grimm resume acertadamente la temática del melodrama: "Tomad dos personajes virtuosos y uno malo, ya sea un tirano ó un traidor perverso, haced que éste siembre la discordia entre los dos primeros, que los haga desdichados durante cuatro actos, en los cuales declamará una recopilación de máximas espantables, todo ello enriquecido con venenos, puñales, oráculos, etc., mientras que los personajes virtuosos recitan su catecismo de máximas morales, hasta que en el quinto acto el poder del tirano será aniquilado por alguna sublevación, ó la traición del malvado descubierta por algún personaje episódico y compasivo; y que el malo muera y los buenos se salven." (3)

A grandes rasgos ésto era precisamente lo que sucedía en los melodramas de la época y aún en los actuales.

El melodrama se fundamenta y tiene como base el triunfo de la inocencia y virtud oprimidas y el castigo del crimen y la tiranía. La diferencia estriba en los medios que llevan a esta victoria y a esta condena.

Son tres los ejes básicos de la temática.

El primero de ellos es la llamada **persecución** y como sugería Mircea Eliade, refiriéndose a los cuentos de hadas, el melodrama es también una reproducción de iniciación(4) El héroe ó la heroína tienen que enfrentarse a una serie de dificultades casi interminable que pondrán a prueba su fuerza ó virtud al tiempo que los irán perfeccionando para hacerlos agradables a los ojos de la divinidad. Pero son la voluntad inquebrantable de los protagonistas y la actuación de la Providencia las que conjugan, preferentemente en la última escena, para vencer al villano y expulsarlo del círculo de los bienamados por Dios.

El segundo eje lo constituye el **reconocimiento**. La persecución suele culminar con uno o varios reconocimientos los cuales, por supuesto, se han alargado y retardado lo más posible dentro de la trama para que coincidan con la acción de la justicia.

El reconocimiento da fin a la serie de equívocos que habían hecho viable desarrollar la intriga, y es precisamente en la originalidad de estos errores donde se asienta el interés anecdótico del melodrama. Tales confusiones pueden referirse tanto a las personas (cambio de bebés, parecidos físicos, usurpación de personalidades, etc.) como a los hechos y los objetos (cartas robadas, citas que no se concretan, direcciones equivocadas, pérdida de cosas, etc.)

El tercer eje lo constituye el **amor**. En un principio el amor, dentro de los intereses del melodrama, ocupaba un sitio inferior al del honor, el patriotismo y el amor filial o maternal. En los villanos se concretaba a gesticulaciones o frases que no lograban disimular su interés meramente monetario. En las parejas, el amor se plasmaba en fórmulas trilladas. Pero eran los desgarramientos y las expresiones patéticas del afecto entre hermanos o madre-hijo los que ocupaban el centro de la escena. No obstante, a partir de 1815, la influencia del romanticismo ejerció una insoslayable presión para que el amor pasara a ocupar el núcleo de los melodramas de la época.

d) Los personajes

Dentro del melodrama clásico la división de los personajes era simple: los buenos de un lado y los villanos del otro, sin que hubiera entre ellos conciliación posible.

El malvado se constituye en el motor de la historia debido a la persecución a la que somete a la víctima. Sin sus enredos, mentiras, maquinaciones y acciones la anécdota perdería su naturaleza: la contraposición de valores. La "inocencia" perseguida, la víctima o protagonista tiene la función dramática de enfrentarse a circunstancias horribles que generen en el espectador sentimientos de lástima y solidaridad. Y que mejor que los niños y las mujeres para convertirse en las víctimas del melodrama.

El rasgo esencial de los héroes del melodrama es ser puros y si mancha, y oponer una virtud sin claudicaciones a las "perversas" acciones del "malo".

Acompañando a los protagónicos encontramos el clásico personaje cómico que con sus chanzas e ingenuidad hace contrapeso y libera las tensiones de los momentos más dramáticos. Asimismo desfilan por el escenario el padre noble, el personaje enigmático y los animales.

f) La moralidad

Pixerecourt, uno de los más prolíficos e importantes escritores de melodramas, dice con atinada visión "El melodrama será siempre un medio de instrucción para el pueblo, porque es un género que está a su alcance." (4)

Y efectivamente, las obras de este género ponen el acento en la virtud de la

abnegación, la importancia del cumplimiento del deber, la capacidad de sufrimiento, la generosidad, lo esencial de la devoción, un optimismo a prueba de balas y, sobre todo, una fe y confianza inquebrantable en la Providencia.

Asimismo, los valores encarnados en el melodrama, procuran realizar el papel de la familia, la patria (amenazada ó no), legitimar la jerarquía social imperante dando situaciones compensatorias a los sectores más oprimidos, revitalizar la devoción sin condiciones que "debe" tener el servidor hacia su amo, etc.

De esta manera, los "malvados" entonces son los que rechazan esta estructura valorativa, y así, los asociales, los marginados, los bandidos, los desertores y los condenados, se convierten en los villanos de la historia.

1.1.3 DESARROLLO DEL MELODRAMA

A la caída del Imperio en Francia, la mentalidad colectiva empieza a sufrir una serie de cambios y, en consecuencia, se alteran de una forma considerable la literatura y los melodramas. A este período corresponde lo que se denomina Melodrama Romántico (1823-1848).

Respondiendo a los acontecimientos de la época, los personajes cambian y ahora los héroes son los bandidos, los marginados y los asociales. El melodrama se va orientando paulatinamente hacia los extremos y la falta de mesura, de tal manera, que los vicios pasan a ocupar un lugar preponderante en la temática; la fatalidad, en ocasiones despiadada, se olvida de transformarse en Providencia y acaba con la vida de los protagonistas; los villanos, contrariamente a lo que sucedía en el período anterior, sobreviven a pesar de sus actos delictuosos y, el amor, hasta ese entonces con un tratamiento tradicional, se transforma en pasión y se convierte en el centro de gravedad de la historia.

Ya para 1825, la palabra melodrama se empleaba exclusivamente por los críticos y los dramaturgos empezaron a abandonarla. Es a partir de esta época que el término adquiere un carácter despectivo.

"La expresión de la sensibilidad se hizo más viva y se coloreó de rebeldía social cuando la inteligencia, incluso el genio, del protagonista, chocaba con la mediocridad de las gentes (sic) acomodadas y de los poderes políticos y financieros." (6)

En cuanto a la moral, el matrimonio que en el melodrama clásico recibía la función de hacer frente a la adversidad, va desapareciendo y toman su lugar relaciones más pasionales y de menor estabilidad. El adulterio, que en el período anterior ocupaba un lugar mínimo, invade paulatinamente las historias y así vemos poblar el escenario a madres solteras, hijos bastardos, progenitores indignos, prole perdida y recuperada, etc., que harían las delicias del público hasta finales de siglo.

1848 marcaría el inicio de lo que se llama Melodrama Diversificado y que se extendería hasta 1914, año en que la Primera Guerra Mundial trastoca por completo la vida del continente europeo.

La dependencia que existía con respecto a la novela tuvo como resultado un incremento importante en el número de personajes que animaban los melodramas. Para competir de mejor manera con otros géneros y enriquecer el aspecto visual, el melodrama recuperó los bailes y cuplés (cancioncilla de fácil melodía, pegajosa, con letra entre frívola y picaresca).

La puesta en escena, haciendo uso de las nuevas técnicas a su disposición, dió popularidad a los melodramas llenos de efectos especiales en los que la historia incluso llegaba a girar en torno a una innovación técnica, original y espectacular.

Cuatro son las líneas básicas de inspiración que caracterizaron al melodrama de fines del siglo XIX y principios del XX: el melodrama militar, con énfasis en el patriotismo y la historia; el de costumbres y naturalista; el de exploración y aventuras; y aquel que giraba en torno a los temas policiales y judiciales.

La creación del melodrama fué un fenómeno estrictamente francés, que luego se exportó rápidamente al resto de Europa (Inglaterra, Alemania, Italia, Rusia, Portugal, Holanda) y al continente americano.

1.1.4 EL MELODRAMA EN MEXICO

El teatro de la época colonial era una fusión de ritual religioso y laico, aburrido y conservador en el que las comedias de capa y espada eran resultado de la influencia española. En aquel entonces el público no nacía todavía como espectador.

Ya para el siglo XIX el teatro "surge como una rebeldía política, económica y social. Pero con la independencia no va a crear de la noche a la mañana un público teatral. Los que nacen son los teatros, como El Principal, y el Teatro Nacional que se inaugura en 1844 cuando era presidente Santa Anna. En él se presentaban espectáculos, cantantes de ópera y comedias románticas(...) Era un público de clase media que tenía poco respeto a los demás. En el teatro se hablaba en las representaciones, se fumaba, se comía, se insultaba a los actores. Era un público ingenuo, cursi y agresivo." (7)

Con la Independencia México gira sus ojos, una vez más, hacia Europa y, en especial a lo que a creación literaria se refiere, especialmente a Francia, aunque sin los excesos en los que caería el Porfiriato. Francia, exporta tanto a México como a otros países el Romanticismo, que llegaría a nuestro país vía España.

El romanticismo español nutre al teatro nacional constituyéndolo en una mezcla de lo trágico y lo cómico, del verso con la prosa. En él las tres unidades del teatro clásico (acción, tiempo, lugar) se abandonan y la anécdota se vuelve tan dinámica y llena de variaciones que requiere modificaciones constantes. La temática del amor se conserva en casi todas las obras (neta influencia romántica). Las historias que giran en torno a las leyendas del medioevo alimentan la inspiración de los dramaturgos.

El teatro romántico da origen al melodrama. Y así las tablas mexicanas se ven

invadidas por personajes altamente tipificados en conducta y lenguaje (el villano, la víctima, el padre noble, el cómico, etc.) La grandilocuencia y los sentimientos cobran sus tributos y las obras nacionales y extranjeras van ganando un lugar en el gusto del público. Como diría Gabriel García "El melodrama como expresión teatral fue una novedad y surgió a partir del s.XIX como el género típico del teatro nacional." (8)

A lo largo de este siglo se va creando la tradición teatral mexicana. En un principio como imitación de la española y después como un intento por rescatar y crear el carácter del nuevo país. Se empezaron a construir teatros que daban cabida a la zarzuela, los cuplés y la revista musical.

Entre las obras melodramáticas más renombradas de la época podemos citar "Contigo, pan y cebolla" de Manuel Eduardo de Corostiza. Es la historia de una muchacha adinerada que rechaza a todos sus pretendientes por ser ricos e insensibles. Astutamente, don Eduardo de Contreras se finge arruinado para ganar el amor de Matilde, cosa que efectivamente logra llevándosela a vivir a un humilde cuarto. Matilde se da cuenta que la pobreza no tiene nada de espectacular, y el esposo y su padre le dan una lección. Finalmente, ella regresa, ahora sí muy contenta, a su vida de antes.

Ignacio Rodríguez Galván deleitó al público con "Muñoz, visitador de México". Historia de raptos, conspiraciones, muerte y locura que hacía contener el aliento a los espectadores.

1896, sería un año determinante para el teatro nacional, ya que se abre la primera sala cinematográfica en la calle de Plateros (hoy Madero), y el teatro dejó de ser el único espectáculo favorito de la gente.

"El teatro revolucionario inaugura, en el siglo XX mexicano, la crítica política y social sobre el Porfirismo y, luego, sobre las traiciones a la revolución. Es un teatro donde se expresa la miseria de los campesinos, el abuso de los caciques. Y el atraso de la sociedad mexicana. Es un teatro didáctico, demasiado verbalista, que quiere crear conciencia en las masas de su situación de explotación, y mostrar las formas de la rebelión y la revolución." (9)

El melodrama, al igual que en sus inicios, retrataba (de una forma idealizada y maniquea) los conflictos de la época. Uno de los grandes exponentes de estos años fue sin duda, Xavier Villaurrutia. En sus obras se refleja una crítica a la estructura familiar autoritaria de la época: las relaciones entre padres e hijos, los celos, la infidelidad, la estructura valorativa convencional de la clase media, la represión y las pasiones contenidas.

"La hiedra" es una obra inspirada en el mito clásico de Fedra. En la versión presentada por Villaurrutia, la madrastra enviuda e Hipólito (el hijo) regresa al hogar. La pasión se desborda entre Teresa e Hipólito y los convierte en amantes. Sin embargo, las insinuaciones de Alicia acerca de que va a tener un hijo de Hipólito ocasiona el rompimiento de los enamorados y la soledad consecuente de Teresa.

Otro de los melodramas que alcanzaría éxito en estos años nace también de la pluma de Villaurrutia: "El yerro candente". Es la historia de una pareja que contrae matrimonio sabiendo que ella espera un hijo de otro. Años después, el

verdadero padre regresa supuestamente a recuperar el cariño de la hija, pero su verdadera intención es chantajear a la madre y al padrastro. Sin embargo, la trama se desenlaza satisfactoriamente cuando la chica expresa que su verdadero padre es con quien ha vivido y la ha educado, no aquel que la engendró.

Rodolfo Usigli, también ingresa al mundo del melodrama con "Jano es una muchacha" cuya anécdota se centra en la doble vida de una joven: por el día es una chica recatada y por las noches la estrella de un burdel. "Jano es una muchacha" representa la búsqueda del amor puro que aun "inmerso en el fango" no se contamina y tiene la oportunidad de concretarse.

Ya para fines de la década de los cincuenta aparecen nuevas situaciones y problemáticas que los dramaturgos muestran: los males posrevolucionarios, la corrupción y la creciente e ineficaz burocracia. La denuncia se da a través del melodrama psicológico y social, en las voces y palabras de autores como Luis G. Basurto, Sergio Magaña y Emilio Carballido, principalmente.

Entre las puestas en escena más representativas de esta época y de los años subsiguientes ocupan un lugar especial: "Rosalba y los llaveros" de Emilio Carballido, Rosalba es una muchacha citadina que visita a su familia los Llaveros en Veracruz y se percata de los problemas que cada uno de ellos atraviesa y se dedica a hacer todo lo posible por remediarlos, todo ello rodeado de chismes y odios que se desenvuelven en una atmósfera soñoliente y mojigata. Héctor Mendoza escribe "Ahogados", melodrama que gira en torno a una familia cuya riqueza es de origen dudoso y cómo el albañea, usando todo tipo de triquiñuelas, los despoja. Por supuesto, Jorge Ibarjúengoitia no podía faltar con "Ante varias esfinges", cuya historia retrata las relaciones de una familia con un padre dictatorial y agonizante, un hijo arribista, una hija fracasada y una madre complaciente.

Luis G. Basurto demostró que el melodrama era el género preferido del público y así nacen: "Los reyes del mundo", "La locura de los ángeles", "Miércoles de ceniza", "Toda una dama", "Con la frente en el polvo", "Intimas enemigas" y "El escándalo de la verdad", todas ellas ampliamente representadas y seguidas con gusto por el público mexicano.

La problemática de la migración a los Estados Unidos y las condiciones de vida de los nacionales en ese país fué, asimismo, objeto de inspiración para los creadores teatrales y, en especial, para Humberto Robles. "Los desarraigados" se desarrolla en una pequeña población del país vecino durante los años cincuenta. Los padres mexicanos, en un afán de brindarles mejores oportunidades a sus hijos se van a E.U. sin imaginar lo que habría de acontecerles: dos de sus hijos morirían en Corea, Alicia se avergonzaría de su origen, Jaime se dedicaría al tráfico de marihuana y José lucharía contra su alcoholismo. "Los desarraigados" constituye una verosímil estampa de los problemas de adaptación de los migrantes y la visión de México como el Paraíso Perdido al que ya sólo se accede por el recuerdo y la nostalgia.

Maruxa Villalta escribió "Los desorientados". Melodrama urbano que aborda dos historias paralelas: por un lado, Diego quiere ser novelista pero el alcoholismo de su madre constituye un gran obstáculo y, por el otro, está Julia, una joven caprichosa que está a la búsqueda de algo que realmente no tiene la menor idea de lo que es. "Los desorientados" aborda las confusiones sentimentales y aspiraciones sociales de los jóvenes que ante un mundo cambiante que, a veces escapa a su comprensión, buscan dotar de sentido a su vida.

"Orinoco" de Emilio Carballido es otro melodrama nacional representativo, en él vemos a dos bailarinas que navegan rumbo a una ciudad sudamericana donde han conseguido trabajo. "Orinoco" no es solamente la historia de la travesía sino también el viaje hacia el interior de la vida y el corazón de las mujeres.

Por último, cabe mencionar "Escarabajos" de Hugo Argüelles. La obra se centra en una familia clasemediera que llega a vivir a la capital. El padre que los había abandonado veinte años antes para casarse con una mujer rica, regresa para tratar de vivir en familia. Paso a paso, nos involucramos con el masoquismo de la madre, el oportunismo del padre, la homosexualidad del hijo y los diversos matrimonios de la hija.

1.2 NOVELA POR ENTREGAS (FOLLETIN)

1.2.1 ORIGENES Y AUTORES

El siglo XIX francés está marcado por un sinnúmero de cambios y transformaciones en todos los ámbitos. Las secuelas de los hechos sangrientos de la Revolución aún se vivían intensamente. El pueblo empezaba a crear una nueva conciencia de su papel histórico y las letras no podían ignorarlo.

El melodrama de 1800 representa y refleja la entrada del pueblo a escena. "Las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la Revolución han exaltado la imaginación y la sensibilidad de la gente común que puede darse al fin el gusto de manifestar sus emociones." (10). En la mitad del siglo, con las demandas populares y el importante desarrollo de los medios impresos de difusión, se constituyó en tierra fértil para el nacimiento del folletín que se convierte en el primer tipo de texto de comunicación de y para las masas, expresando su sentir y preocupaciones. El melodrama, que venía guardando estrecha relación con la literatura, se enriquece con el folletín permitiéndole gran libertad de expresión creativa.

El folletín ó novela por entregas, como también se le conoce, utiliza una estructura discontinua que adoptó el típico golpe de efecto del final del acto

central como culminación al final de cada entrega periodística. De esta forma, se mantenía el interés del lector hacia la continuación de la historia.

La novela por entregas buscaba, en la medida que lo permitían las altas tasas de analfabetismo de aquellos años, crear un gran público interclasista e intergrupal. Su sistema de difusión oral recuerda al que se llevaba a cabo en los monasterios del medioevo con la Biblia, pues en los barrios y hogares obreros una persona que contaba con la fortuna de saber leer, narraba en voz alta el texto ante los oídos atentos de la gente.

Los escritores y dramaturgos que proveían de obras al teatro, se vincularon también con los periódicos y los utilizaron como un medio más de expresión. Llama la atención que la forma como se estructuraba el folletín empezó a acercarse cada vez más a una estructura teatral, al grado que la manera en que se desarrollaban los acontecimientos cuadraban perfectamente con la distribución de escenas de las obras que se representaban.

Uno de los escritores más relevantes en este género fué Eugenio Sue. Después de alcanzar un gran favor en el público con sus novelas históricas, de marineros y costumbristas, Sue se acerca a una forma narrativa más propia de su carácter: la folletinesca. Los problemas no resueltos por la revolución de 1830, una especial capacidad de observación y la recién adquirida antipatía por la nobleza y las clases pudientes, inclinaron la curiosidad de Sue hacia las terribles condiciones de vida de los sectores pobres parisienses, y le valieron el singular éxito que alcanzaron "Los misterios de París", obra inicialmente publicada por entregas en el *Jornal del Débats* de 1842 a 1843, y de "El judío errante" (1844-45). En 1849 aparece el último tomo de "Les sept péchés capitaux" que empezara dos años atrás. Entre 1849 y 1857 publicó los 16 tomos de "Los misterios del pueblo" y entre 1856 y 1857 los nueve de "Les fils de famille."

Honoré de Balzac, el célebre escritor de "La comedia humana", poseía una imaginación prodigiosa que le permitió la invención de una extensa galería de personajes perfectamente delineados, su perspicaz capacidad de observación le da las armas para describir vívidamente los más diversos medios geográficos y sociales, y su visión patética y, a menudo trágica de la existencia, le permite transfigurar hechos y palabras creando intensas emociones en sus lectores. Entre 1822 y 1825 publica, bajo los seudónimos de Lord R'Hoone y Horace de Saint-Aubin, una serie de novelas con un claro acento melodramático y folletinesco como son: "L'heritiere de Birague", "Jean-Louis", "Clotilde de Lusignan", "Le centenaire", "Le vicarie des Ardennes", "Wann Chlore".

El no menos mítico Charles Dickens creador de "Oliver Twist" y "Tiempos difíciles" ingresa también a las filas del folletín. En 1844, regresando a Londres, el aspecto sórdido de los suburbios, las condiciones de trabajo infrahumanas y la falta de educación y horizonte cultural en que permanecía empantanada la masa obrera, dieron nuevos bríos a su conciencia reivindicativa y le llevaron a denunciar la indiferencia del Parlamento ante estas terribles

situaciones. Como resultado de estas experiencias aparecen: "Nicholas Nickleby" una serie en veinte partes escrita para el editor Bentley, "Pictures from Italy" (1846) que publicó en el Daily News y "Dombey and son" (1848) una de sus más claras obras de denuncia, a pesar del melodramatismo conciliador del final.

Por último, no podemos dejar fuera de la lista a Victor Hugo, sin duda, la figura más característica del romanticismo galo. Su vida política fue intensa y variada, lo cual se reflejó en muchas de sus obras, como por ejemplo, "Bug-Jargal" escrita en su juventud; novela épica popular y folletinesca que se convierte en una clara denuncia al maniqueísmo de la sociedad burguesa del siglo.

1.2.2 FUNCIONES Y CARACTERÍSTICAS

El folletín presenta en su evolución tres fases, cada una de ellas claramente diferenciada en el sentido que se concede a la acción.

La primera fase corresponde a una función de tipo social. El folletín, apoyado en el periódico que lo publicaba se encargaba de otorgar una visión de las dificultades que atravesaban las clases subalternas así como de sus necesidades (económicas, de salud, sociales, culturales, etc.). En sus páginas asistíamos a un retrato de los conflictos y luchas de las masas obreras y populares. El talento literario y la aguda visión de los escritores, periodistas y dramaturgos, lo convirtieron en un medio de denuncia que no dudaba en poner el dedo en las llagas del cuerpo social. Cínicos, críticos, viscerales, descriptivos, melodramáticos, sarcásticos u optimistas, los folletines permitieron escuchar la voz de los oprimidos a través de algunas de las plumas más notables de la época.

La segunda fase iba vinculada a la función ideológica. La novela por entregas, íntimamente ligada al melodrama, no escapaba por lo regular a los límites del género. Así, en ellas, triunfaba la virtud, al sentido común se convertía en una línea adecuada de acción, el orden y la moral no se subvertían en un sentido completo ya que las anécdotas centrales eran individuales. Las escalas de valores, a pesar de los cambios que iban alterando su fisonomía, seguían haciendo hincapié en los valores "supremos" de la bondad, la búsqueda de la felicidad, el honor, el deber, la justicia y el castigo al mal. La novela dejó de erigirse en fiscal de la sociedad y le ofreció al lector sensaciones vinculadas a la escenografía ficticia de una sociedad que no se anclaba en la realidad vivida por la generalidad de los lectores oyentes.

En su tercera fase de desarrollo, el folletín creó gustos a través del mal. La inclusión de los nuevos tipos sociales que se ganaban (por las buenas ó por las malas) un lugar en la sociedad, se reflejó en las historias. La oposición

clásica melodramática del bien y el mal sufrió una transformación y el respeto a las tradiciones se fue diluyendo paulatinamente. Los personajes se reían de las leyes, la búsqueda de aventuras se originó en un móvil permanente. La justicia perdió la batalla y el poder usurpó su lugar.

A pesar de los diversos cambios que construyeron la evolución del folletín, la dinámica narrativa se conservó casi intacta. La vida cotidiana seguía siendo el centro de gravedad y en ella se presentaban situaciones y conflictos ávidos de solución. A lo largo de las paginas se añadían, conforme el dramatismo y el pathos lo requerían, nuevos elementos, personajes y hechos (fantásticos ó reales) que permitían resolver el problema inicial. Durante todo el proceso, el héroe ó heroína, seguían ocupando el centro de la escena y su carisma les ganaba el favor del público.

Los personajes del folletín viven en un continuo movimiento "como si ninguno de ellos tuviera que hacer otra cosa que participar en la acción ininterrumpida, singular población siempre en la más tensa fatalidad, donde la fortuna ó la desgracia cambian con una avidez continuada y plena de sugestión." (11)

La estética del folletín, al igual que la del melodrama, por su propia naturaleza, no puede guardar una relación permanente y ejemplificadora con la literatura. El estilo del género responde básicamente a exigencias de movilidad, sensibilidad y sinceridad. El lenguaje al que se le tacha continuamente de sensiblero y cursi se cruenta ante todo a la búsqueda de la creación de emociones en el público-lector, y no tanto al lirismo, la poesía y la dignidad literaria, sino a la idea que se hacía de ellos. Lo anterior explica el rápido envejecimiento de los diálogos, aunque ello no implique su desuso.

Según Francisco Alemán Sainz (12) los elementos claves que forman parte de estos relatos son los de sobresalto y los de alternación, la casualidad y la maquinación. Y todos son apoyos de exageración, maneras subrayadas y enfáticas que buscan, ante todo, la creación de suspenso, la exaltación de las emociones y mantener cautiva la atención y el interés a lo largo de las diversas entregas.

Los elementos de **sobresalto** son aquellas situaciones que surgen de improviso y hacen que las acciones cobren un giro intimidante. Por ejemplo, la aparición repentina del villano en la recámara de la protagonista mientras ésta duerme, una catástrofe natural inesperada, los accidentes, etc.

Los elementos de **alternación** hacen referencia a los sucesivos relevos de la acción según se actúe desde el agresor ó desde el defensor, siendo la víctima sólo el objeto de la maniobra. Este juego de mezclar sucesivamente escenarios, personajes y hechos, permite dar agilidad, suspenso y velocidad a la historia; además el poder conocer con antelación a los personajes que no aparecen en escena en ese momento lo que habrá de sucederles ó los planes de la otra parte, convierte al lector en poseedor del secreto pero con la particularidad de no

poder hacer nada para variar el rumbo de los acontecimientos: salvo para apoyar desde su particular lugar al héroe ó la heroína.

La **casualidad** juega un rol fundamental en el desarrollo de las historias a través de la suerte y el azar que permiten entrelazar circunstancias y personajes que, de otra forma, hubiera resultado muy complicado combinar. Así, por ejemplo, el sino lleva a la inocente víctima a trabajar en casa del "malvado" ó la poco lógica aparición de una carta puede resultar determinante para una herencia ó el establecimiento de un parentesco.

Los factores de **maquinación** son aquellos urdidos por la parte criminal para afectar a los héroes y serán aclarados, según se requiera, a lo largo ó al final del relato. Sin duda, la maquinación, es fundamental para la historia ya que constituirá uno de los principales resortes de la acción, aunque más tarde ó más temprano serán vencidos por la casualidad en favor de los "buenos".

Entre las situaciones más comunes explotadas por la novela por entregas están la bastardía, la orfandad, el abandono y la pobreza, aunque en muchas ocasiones se trata sólo de apariencia, ya que en estos relatos las cosas no son siempre lo que parecen ser. Y así los huérfanos, al final de la historia, hallan milagrosamente a sus progenitores, quien se suponía abandonado se entera que fue objeto de un secuestro, el humilde resulta heredero y el bastardo hijo legítimo.

El mundo del folletín vive en constante sobresalto. La fuga y la persecución se mezclan a lo largo de sus páginas (evidenciando parte de su carácter melodramático), obligando a sus personajes a estar en perpetuo movimiento. La insidia ó la infamia de los comportamientos no requiere una detallada justificación, siempre y cuando cumpla la función de generar acciones y suspensos. La violencia y la agresión se dilatan continuamente para que la escapatoria sea posible ó cuando su presencia es activa nunca acaban de una vez por todas con los héroes. Así, criminales, bastardos, huérfanos, profesionales diversos, participan en esta exageración fortuita.

"Una valiosa superchería fue el apoyo del folletín en todo momento del ejercicio: la previsión de lo inesperado. Téngase en cuenta que en sus páginas todos los hallazgos son rápidamente relevados. Este sentido de lo inesperado, como algo que no puede fallar, se practica de manera que las víctimas ó los perseguidores son dos bandos que practican habitualmente una continua demora de la acción una vez conseguido el apresamiento, de forma que la amenaza puede en apercibimiento ó advertencia (...) Subsiste en el malvado, como ya apuntamos, un amplio retraso en cuanto a las consecuencias de sus actos, sin conseguir nunca su objetivo, algo que está sostenido por la dilación, usando de la tortura en la mente del prisionero como una amenaza instrumental. Desembarazarse aquí de una persona no se hace aquí con sencillez y ocultamiento -como en la novela policíaca- sino desde la complicación inusitada que termina por hacer posible la escapatoria." (13)

La estructura de estas historias se nos presenta como un ataque a un enigma previo, a la aclaración de algo muy personalizado como puede ser una herencia ó la fidelidad. Este interés clarificador interviene en las acciones con toda la intrepidez y los da rumbo y solución.

Los personajes, al ser el folletín un melodrama, son tipificados y opuestos, representan una contraposición de valores que se manifiesta en los hechos y en las palabras. Por un lado, el héroe y la heroína, y por el otro, los villanos, sin que medie entre ellos una reconciliación. Los héroes siguen conservando sus valores positivos, su pureza y los malvados continúan representando la transgresión a esos códigos morales.

1.2.3 EL FOLLETIN EN MEXICO

Para mediados del siglo XIX, el romanticismo ya había sentado sus reales en la novela mexicana. Esta corriente constituía un afán de originalidad y búsqueda de lo nacional era, en el fondo, una oposición a la Colonia.

El romanticismo mexicano tuvo dos etapas. En la primera, la inspiración se volvió libre, casi anárquica y rozaba en lo superficial, su voz era fuerte y altisonante; estaba representada por la Academia de Letrán. La segunda, más mesurada, buscó rectificar los excesos de la fase anterior. Representada por el Liceo Hidalgo y la revista El Renacimiento, puso mayor cuidado en la forma, la sobriedad impregnó las palabras, la concentración se convirtió en eje, los sentimientos y las emociones fueron abordados en toda su profundidad y el nacionalismo se convirtió en su orientación. "Parecería una contradicción la presencia del romanticismo en medio de la efervescencia de ideas y de las luchas políticas, pero no lo era para quienes encontraban en él la ruptura de los viejos moldes de la libertad que buscaban." (14)

En este ambiente de ebullición intelectual y de un desarrollo especial de la prensa escrita donde nace el folletín, el cual como hijo de la época retrataba los acontecimientos, transformaciones, inquietudes, malestares y aspiraciones de la tierra que lo acogió.

Como cualquier género literario, la novela por entregas no podía escapar a la influencia de la corriente predominante: el romanticismo. El romanticismo insufló en los genes del folletín sus premisas: el pathos (o conjunto de características emocionales) sustituye al ethos (conjunto de características objetivas de la realidad); solidariamente, se enaltece a la imaginación como creativa fuente inspiradora de la obra literaria y se le pone en un mismo plano de igualdad con la razón; se empieza realmente a "ver" los escenarios naturales dictándolos de atributos subjetivos; la libertad estilística enarbolada por ellos se opone al normativismo de los clásicos; se revitaliza el pasado medieval y se pone énfasis en una tradición propia que moviliza los diferentes nacionalismos; se enaltece la sensibilidad individual y el yo.

Empero, a pesar de esta influencia romántica, el folletín no perdió sus rasgos melodramáticos, antes bien los enriqueció. En el desarrollo de las historias de amor existió de todo, algunos se aislaron por completo del mundanal ruido para centrarse en lo subjetivo de la experiencia, así la literatura se llenó de amores imposibles, pasiones otoñales y escenarios brumosos, plenos de una exaltada emotividad que llegaba a rayar en lo enfermizo. Algunos otros, inundados y convencidos de las aspiraciones políticas de la época no dudaron en impregnar su relación amorosa de los fragores de la lucha nacional.

Justo Sierra O'Reilly, se orienta hacia la novela histórica cuidadosamente armada al mejor estilo de Walter Scott. "La hija del judío" (1848) se ambienta en la península yucateca del siglo XVIII, con una trama sumamente complicada, Sierra O'Reilly mantenía fascinados a los lectores que esperaban con ansia la siguiente entrega de su folletín. El autor además no duda en aprovechar sus páginas para hacer una punzante crítica a los jesuitas y manifestar su pensar acerca de las luchas políticas encarnizadas entre liberales y conservadores.

Por su parte, Vicente Riva Palacio, en pleno auge de la novela folletinesca (1868-1872), publica una serie de historias que harían las delicias del público de la época con su sabor intensamente mexicano. Y así nacen, ambientadas en la Colonia, "Monja, casada, virgen y mártir" (1868), el inolvidable "Martín Garatuza" en el año 1868, "Las dos emparedadas" en el siguiente año y, posteriormente, ya en 1896 un excelente retrato de la vida regional en los "Cuentos del General".

Manuel Payno, quien desde 1859 había iniciado la adaptación de la novela por entregas al ambiente mexicano, retratando los usos y costumbres del período virreinal, publica entre 1889 y 1891 su célebre historia: "Los bandidos de Río Frío". Payno se basa en una comentada causa judicial de la época y con enorme talento nos imbuje en la vida y carrera de un criminal. "Los bandidos de Río Frío" es un conjunto de cuadros interconectados por una historia de amor que involucra todo tipo de personajes y situaciones en el mejor estilo del siglo XVIII, pero que, conforme avanzan las entregas, se va tornando sombría al mostrar una nación gobernada bajo la férula de la arbitrariedad y la corrupción. Esta novela es, sin duda, el resumen y la cima del siglo XIX, representado también el fin del romanticismo realista, de sus conquistas y preocupaciones.

1.3 EL CINE

1.3.1 LAS GRANDES PELICULAS DE AMOR EN EL MUNDO

El amor en todas sus manifestaciones y combinaciones posibles ocupa dentro del cine mundial un lugar tan significativo como el de la muerte ó de la destrucción; circunstancia no fortuita si consideramos que las realizaciones cinematográficas en promedio sintetizan la sociedad y el tiempo que ésta vive.

Es obvio que como aspiración suprema del hombre la búsqueda de la felicidad sea una constante en los argumentos llevados a la pantalla. Desde "La quimera de Oro" de Charles Chaplin hasta "Titanic" de James Cameron, los protagonistas se enfrascan en una lucha por derrotar la adversidad y alcanzar la escena cumbre que arranca reacciones positivas en la audiencia; instantes en que se fragua la razón de ser artística: la exaltación suprema del espíritu.

En sus más de cien años el cine se las ha ingeniado al igual que la literatura y el teatro para regresar sistemáticamente a las interrogantes esenciales de la humanidad: ¿qué soy? ¿de dónde vengo? ¿hacia donde voy? Y sin importar demasiado la consolidación de las Respuestas, generación a generación, el cine se ha limitado a proponernos mundos paralelos de acuerdo a la capacidad histriónica de los actores, la sensibilidad visual de los fotógrafos y el ojo omnipotente de los directores.

Por las características de nuestra investigación hemos seleccionado a partir de diversas fuentes un puñado de películas que según la crítica, el público y la terática de este documento integran lo mejor de lo mejor del melodrama.

Por supuesto, que la selección es discutible y que cada individuo podrá ponerle los bemoles que quiera, pero por alguna razón los títulos que daremos están incluidos en nuestra memoria y eso ya es un buen principio, porque pueden gustarnos ó no más son inolvidables.

Sin un orden histórico ni pecando de erudición, la película de películas en el área melodramática es "Lo que el viento se llevó", saga ubicada en la Guerra de Secesión norteamericana en donde los protagónicos Scarlett O'Hara y Reth Buttler pasan las de Caín para consolidar su felicidad sin que el cliché del beso inmortal evocan en el cinéfilo la ilusión de que siempre habrá un mañana mejor.

Otro momento cumbre del género es "Romeo y Julieta" de Franco Zefirelli; enésima adaptación de la tragedia shakespereana cuya singularidad radica en poner en los papeles principales a verdaderos jóvenes y no adultos caracterizados como dictaba la tradición, y redondeando la de por sí melosa historia está la fotografía, preciosista, acartonada y peligrosamente cursi.

"Casablanca" es un caso aparte que contextualizado en la Segunda Guerra Mundial y en el esfuerzo aliado por derrotar al Eje el sacrificio sentimental de Rick y Elsa, sumado a la nostalgia de una canción, han hecho llorar a cientos de personas desde su estreno en 1942.

"Un hombre y una mujer" denota que los franceses también tienen su corazoncito, apuntándose un tanto en esto del llanto, moco y baba y nos estampan una historia intimista y azotada alrededor de lo que para ellos es el amor, la pasión y la entrega en las que el asistente al concluir la película no sabe si lo que vió fue producto de la imaginación ó un psicodrama de consultorio caro. Y si a eso se le agrega la música, verdaderamente cae en terribles confusiones.

"!Que bello es vivir!" es la síntesis del discurso melodramático de corte familiar. La noche de navidad el protagonista decide matarse y un ángel intercede mostrándole los aspectos positivos de la existencia, orillándolo a no cometer esa barbaridad y condenarse eternamente.

En "Anónimo veneciano" los europeos se lanzan a cuestionar el amor mediante el truco de la separación forzosa y la escenografía perfecta de una ciudad considerada como capital del romance.

"El verano del 42" recupera la iniciación sexual de un adolescente a cargo de una mujer adulta que propicia una revaloración de los sentimientos, la familia, la amistad y el enorme reto que significa caminar solo.

"Nace una estrella" es el remake setentero de la trillada competencia artística entre lo viejo y lo nuevo. La pareja principal va consumiendo sus vínculos hasta la separación definitiva y la muerte del hombre.

Es "Fiebre del sábado por la noche" una película que marca una generación y que une la superación personal al ambiente fatuo de las discos y los flirteos momentáneos que brinda la danza.

"Rebelde sin causa" es una película de culto en la que el protagonista resiste las pruebas de una masculinidad mal entendida que desemboca en tragedia.

"Amor sin barreras", tatarabuela de los videoclips, es la versión bailable de "Romeo y Julieta" ambientada en Nueva York y sus minorías étnicas.

"Nuestros años felices" muestra que la política y el amor, según este largometraje, no son una buena mezcla, especialmente durante el período entre guerras y la persecución Macartista. Sin embargo, ésto no es motivo para no encarar al enemigo y darle un hijo.

"De aquí a la eternidad" representa que Pearl Harbor no es únicamente una base naval sino un espacio donde convive gente, con sus pasiones y sus pequeños heroísmos y, por supuesto, el amor que en un triángulo extraño permite una de las escenas sensuales más interesantes de Hollywood.

Las películas de Chaplin merecen un sitio aparte en nuestra selección precisamente porque son ellas, desde diferentes enfoques, las que renuevan en más de un aspecto el tratamiento cinematográfico del melodrama ya que invariablemente sus personajes tornan lo cotidiano en un privilegio.

Superando las fronteras del melodrama y rayando en el sentimentalismo barato "Love Glory", mediante la muerte inútil de la protagonista, nos vende el sufrimiento de una cara bonita y una banda sonora excesivamente empalagosa que - ya es decir.

1.3.2 EL MELODRAMA CINEMATOGRAFICO MEXICANO

El mexicano tiene una profunda veta melodramática que tal parece que le es inculcada desde antes de nacer. Desde que se encuentra en el vientre materno, el "mexicanito" ya está siendo objeto de planes futuros... que si será doctor, abogado ó cura ó si esa mujercita será, sin duda, recatada y esperemos que encuentre un buen partido. Zapatito azul ó zapatito rosa viene a determinar nuestra existencia. Una vez expulsado de la tranquilidad placentaria, el pequeño ó la pequeña se enfrentan a un mundo que ya tiene claramente estructurado su futuro. Pasan los años y durante éstos, padres, tíos, hermanos, compadres y amigos van dando forma a sus expectativas y deseos. La familia se esfuerza por hacer un buen papel (cualquiera que sea el significado de ello) y educarlo de acuerdo a lo "correcto" (por lo menos de palabra, ya que los hechos son otra cosa). Y así, va creciendo el mexicano hasta que cualquier día de esos, de pronto, se topa de golpe y porrazo con una pantalla cinematográfica ó televisiva... Su educación ha empezado de a deveras.

Pedro Infante, María Félix, los hermanos Soler, Jorge Neyrete, Pedro Armendáriz, Emilio Tuero, Joaquín Pardavé, Luis Aguilar, Blanca Estela Favón y la siempre mítica abuelita del cine nacional Sara García, entre muchísimos otros, se vuelven (a pesar de la pantalla de por medio) en grandes conocidos, casi amigos ó vecinos. Y si dicen que el sufrimiento compartido une a la gente, entonces podemos considerarlos literalmente de la familia, ya que no en vano hemos llorado y reído con ellos en sus películas.

A pesar de que el cine pisa suelo nacional a finales del siglo XIX, es hasta la década de los treinta cuando la cinematografía mexicana empieza a ganarse a pulso este apelativo. A pesar de la variedad de temas abordados, el melodrama ha ocupado un lugar favorito en el gusto de la gente (ya sea por elección ó porque no ha habido mucho de donde elegir). Hemos crecido acompañados de las lágrimas de las "madrecitas buenas", las determinaciones de padres dictatoriales, la inocencia de las doncellas, la "magia" del primer amor, la tragedia de la pérdida de la virginidad, la exaltación del sufrimiento y las barricadas ("¡Que gracias a Dios!" dirían algunos) ha impuesto la moral ante los embates de la "pérdida de valores".

El cine mexicano y, en especial, el melodrama, no desdeñan lugares. Así sea un pobre jacal en plena sierra, las arenas del desierto, una hacienda de la Puasteca ó una casa clasemediera de la ciudad de México, las emociones y los sufrimientos siguen siendo los mismos. Los villanos son ubicuos y la virtud, afortunadamente, también.

Pero ¿quiénes son los personajes que dan vida a las películas?. De entrada, las "madres abnegadas" ocupan un sitio casi sagrado, junto a ellas conviven los "hijos ingratos" y los no tanto, los padres adúlteros que no por eso son menos

"decentes", los niños, los indigentes, las "mujeres de la calle", los pobres pero honrados, los ricos infelices, los desobedientes, los militares y los practicantes de los más diversos oficios. Pero en el cine, los personajes son mucho más que eso, encarnan particulares formas de ver y ser en el mundo, sus acciones corresponden a tipificaciones vinculadas a los valores pero, ante todo, su "cercanía" nos permite vivir con ellos vicariamente nuestros sueños y esperanzas, su vivencia nos sirve de "ejemplo" y el final feliz "comprueba" lo acertado de sus expectativas y creencias.

Las "madrecitas" de las pantallas son la encarnación de lo que la maternidad implica: sufrimiento, mucho sufrimiento. Dedicadas, nobles, trabajadoras, chantajistas pero ante todo cómplices, las madres constituyen el centro de gravedad de la familia (preferentemente católica, prolífica y "decente"). Son ellas, las que consecuentan los "errores" de sus vástagos, son ellas las que después de permitirle todo los acogen en su regazo para consolarlos y perdonarlos, son ellas (madres omnipotentes) las que a través de su devoción y amor logran llevar a la familia a su permanencia, son ellas las que con su gigantesca soberbia inconsciente siempre se culpan de las acciones de los demás. La madre es proveedora, maestra de religión y, sobre todo, perpetuadora de los valores "correctos": sumisión de la mujer y dominación en el hombre. Si osa romper con alguno de estos "deberes" poderos señalarla con índice de fueyo y escupirle el peor insulto: ¡Mala madre!

El hombre tiene un mayor espectro de acción. De joven, puede ser mujeriego, borracho e irresponsable (!jos pa' eso es hombre! ¿no?), eso sí, sin perder jamás el respeto (beso en mano, por favor) a su "madrecita santa" y a sus hermanas que, por extraña causa, se localizan fuera del "mundo de las mujeres"; las otras (ó sea las mujeres) se dividirán en dos tipos: las que sirven para divertirse y las que son para casarse. En el mejor estilo Pedro-infantesco, coqueteará con todas y, si consigue sus "favores", las descartará para el matrimonio. Si nuestro "querido" macho por fin es "atrapado" (por embarazo ó por amor) aceptará contraer nupcias (religiosas obviamente) con la chica recatada y sumisa en cuestión. Mientras canta "Amorcito corazón" se erigirá en el proveedor único de la casa (ó al menos así lo cree él) y luego vendrán los chamacos ¿cuántos? "los que mande Dios", y es aquí cuando el hombre se transforma en padre.

Si de padres hablamos, los hay buenos, malos y regulares pero, por lo general, adquirirán el papel de juez en el hogar. Es indudable que los padres del celuloide aman a sus hijos aunque tengan muy particulares maneras de demostrarlo, se puede ser cariñoso con los niños pequeños pero ya creciditos no se les puede besar "no vaya a ser que se vuelvan maricas". Los varones desde temprana edad sufren un alejamiento emotivo del padre y obtienen su mayor fuente de amor de la madre. Tal parece que no hay mayor amenaza que la voz materna diciendo: "Le voy a decir a tu padre cuando llegue".

Quando el esposo es irresponsable, borracho ó mujeriego, encuentra siempre la justificación, muchas veces, partiendo precisamente de la boca de su esposa. La infidelidad, cuando aparece, es temporal. La amante ó "la otra" compensa las insatisfacciones del macho (si su mujer hiciera eso en la cama seguro la abandona) y desencadena las pasiones melodramáticas. El adulterio a pesar de que al principio desequilibra la estructura familiar acaba sirviéndola, ya que el infiel invariablemente se percata de que no hay nada más valioso que su familia

y su mujer, y la "otra" acabará invariablemente abandonada y sola como "justo castigo" por atentar contra un hogar.

Los hijos en el cine no tienen mucha opción ó son "buenos" ó ingratos, en el segundo caso se vuelven así por "las malas amistades", una "mala mujer" ó una "mala madre", nada más recuerdo "Cuando los padres se quedan solos". La obediencia, la reverencia y el amor a los padres son la norma a seguir, ya sea por convencimiento ó a la de a fuerzas como sucede en "Una familia de tantas". En caso de rebeldía (injustificada) la vida se encargará de demostrarles (con muchas lágrimas) que estaban equivocados pero, no importa, al final siempre obtendrán el magnánimo perdón de sus progenitores. Si no nada más acuérdesese de - "Corona de lágrimas" ó "Mi madrecita".

Las mujeres si se salen del "buen camino" invariablemente serán castigadas con el látigo del desprecio, los golpes y la humillación. Si las circunstancias las llevan a la prostitución encontrarán algún tipo de razón moral para justificarlo, y cual ave fénix, nunca perderán esa especie de pureza espiritual que las conserva "vírgenes", puras y sin mancha. Desde "Santa" hasta "Salón México", pasando por "Carne de cabaret", "Flor de fango", "Perdida" y "Callejera" la "cualquiera" nunca dejará de añorar el paraíso perdido de la familia aunque sabe que ha sido expulsada irremisiblemente de él.

Si hablamos de amor, el sentimentalismo mexicano es intenso, impactante y contradictorio. Lo afectivo, ampliado en el metafísico concepto tricolor de "amor" se finca en un extraño "martirio placentero" que mide la entrega de los individuos por medio de la cantidad de lágrimas derramadas: "Quien bien te quiere, te hará sufrir". El horizonte descrito es aplicable a cualquier estrato social, al margen de la educación, los credos ó las aficiones políticas.

"Nosotros las taquígrafas", "Nosotros las sirvientas", "Salón de belleza", "Del brazo y por la calle", "Un rincón cerca del cielo", "Nosotros los pobres", "Ustedes los ricos", "Flor silvestre", "Una familia de tantas" ó "María Candelaria" son retratos de la visión idealizada del amor. Un amor que pese a todas las adversidades triunfa sobre la oposición de las "coquetas", los caciques malvados, los padres intransigentes, la pobreza y la suerte...si es "amor del bueno" durará.

El amor melodramático siempre encontrará obstáculos porque si no nos quedaríamos sin películas. Ya sea materno, filial ó de pareja, el amor "si es sincero" logrará cristalizarse. El matrimonio es la máxima aspiración de la pareja.

Curiosamente, el amor y el sexo no van de la mano (salvo cuando hay boda religiosa de por medio). Si nuestros personajes son jóvenes ella se negará a darle "la prueba de amor" ya que le han inculcado que debe llegar virgen al matrimonio, ya que ahí radica su valor como mujer. En el caso de que la susodicha acepte lo hará "por amor" y dentro de un marco de irresponsabilidad, haga memoria y no encontrará ninguna protagonista que use métodos anticonceptivos. La sexualidad en el cine mexicano de la Epoca de Oro sólo es sugerida e inevitablemente vinculada a la culpa, el sexo ligado al placer sólo es ejercido por los varones y las prostitutas, ya que el "sexo verdadero" sólo es un medio para formar familia nunca un disfrute.

Los valores del melodrama cinematográfico nacional son esencialmente conservadores. La familia está ante todas las cosas. La religión (católica, obviamente) constituye un pilar fundamental de la sociedad no sujeta a dudas. La Virgencita ayuda siempre a sus hijos y si, en alguna ocasión no responde a sus súplicas, es porque de seguro los está poniendo a prueba. El amor "si es de a deveras" superará todas las adversidades. La sexualidad solo "debe" vincularse a un objetivo meramente reproductor. La mujer "debe ser" buena, honesta, sumisa, aguantadora y con una infinita capacidad de sufrimiento. El hombre no debe dejarse usurpar su papel de proveedor y sus "deslices y defectos" le serán perdonados siempre y cuando recapacite. La pobreza se vincula a la bondad, la honestidad y la felicidad verdadera. El ascenso social en las mujeres sólo es dado vía el matrimonio, si se recurre a la mentira, el interés o el aprovechamiento de la belleza corporal, los beneficios sólo serán transitorios y la susodicha retornará a la posición original o a una más baja como en el caso de "Rubí". En los hombres el trabajo puede dar opción de ascender económicamente pero no de una manera significativa. La maternidad es sagrada y los hijos deben guardar respeto y obediencia a sus padres y sus ideas ya que, de lo contrario, lo pagarán con sufrimiento.

La muerte ocupa un lugar especial en las películas y adquiere un peculiarísimo carácter mexicano. La Calaca, la Huesuda, La Catrina le "pela los dientes" al mexicano. Se ríe de ella pero la respeta, alardea de que "la vida no vale nada" pero reza y pone veladoras.

Dentro del melodrama cinematográfico nacional, la muerte no es totalmente definitiva ya que la memoria y los recuerdos de los deudos no lo permiten. Con un poco de tiempo el "difuntito" acaba deviniendo casi en santo ó figura mítica. Para muestra basta un botón, nada más acuérdesese de Pepe el Toro platicando con la foto de su "Chorreada" rodeada de flores y veladoras.

La muerte se constituye para los personajes en una prueba, de tal forma, que después de ver al mítico Pepe el Toro abrazando al "tatemado" cadáver de su Torito, es el cariño y comprensión de su palomilla y familiares quienes logran sacarlo adelante y "regresarlo a la vida".

Eso sí, cuando la muerte es el castigo a las acciones de los malvados ahí no hay nada que hacer, invariablemente serán enterrados en soledad, sin nadie que les lllore y con el perdón de aquellos a quienes les hicieron daño porque, a pesar de haber sufrido hasta lo indecible, nuestros muy queridos y nunca bien ponderados héroes del celuloide comprenden que finalmente todas esas cosas sirvieron para hacerlos mejores y percatarse de que sus valores eran los "verdaderos".

Los filmes melodramáticos se caracterizan por una idealización casi patológica de las épocas y los escenarios. Los años del Porfiriato se revisten en las películas de un aura digna de cuentos de hadas; entre valeses, canciones y levitas, los personajes viven en una atmósfera en la que los excesos y la polarización de las clases sociales parece que no existieran. "En tiempos de don Porfirio" es uno de los mejores ejemplos de esta situación, con Fernando Soler haciéndola de "padre pródigo" asistimos a uno de los temas favoritos del melodrama: la inocente muchacha que es obligada a casarse con un hombre al que no ama.

En cuanto a los escenarios, el campo se convierte en uno de los consentidos del público y de los cineastas. La "comedia ranchera" estelarizada preferentemente por Pedro Infante, Luis Aguilar, Jorge Negrete y Tito Guízar (entre otros) conserva, a pesar de su tono alegre y pícaro, elementos melodramáticos. Cuando se tocan los "problemas" que aquejan a los protagonistas éstos no son por lo general vistos como consecuencia de los excesos y errores de un sistema sino como originados por una ó varias personas con pocos escrúpulos que finalmente no consiguen salirse con la suya. Entre ellas podemos citar "Allá en el rancho grande", "Los tres huastecos", "Los tres García", "Vuelven los García", "Dos tipos de cuidado", etc.

Los melodramas campiranos explotan los espacios abiertos, exaltan la tranquilidad de la provincia por oposición a los ajetreos de la ciudad, ponen en un pedestal las virtudes de los pueblerinos y se refocilan en sus chismes y problemas. La aparición de los indígenas es siempre acorde a estereotipos. Por un lado, el "indito" noble, bueno, religioso y trabajador que sirve fielmente a su amo e incluso se enamora de la "niña" de la casa, como "Tizoc". Por otro lado, el indígena -como si no existieran puntos medios- es presentado como ladino que no "reconoce" la jerarquía establecida y que aprovecha cualquier circunstancia para su beneficio, este espécimen, por supuesto, será un digno cómplice del "malvado" de la historia y acabará pagando (con la vida ó el ostracismo) su desviación de lo "correcto". Entre los melodramas pueblerinos más famosos no podemos olvidar "Flor silvestre" y "María Candelaria".

La ciudad es otro de los ambientes profusamente explotados en las películas pero su función es de decorado: estática, muda e indiferente. Lo que importa aquí no es el escenario, sino las vivencias que se desarrollan en él. De las colonias clasemedieras a los barrios más humildes, tal parece que no hubiera gran diferencia ya que los problemas, preocupaciones, sentimientos y aspiraciones siguen siendo los mismos: el amor, el dinero, la virginidad, el matrimonio, el respeto a los padres, la honradez y la decencia. Los pobres y los no tanto luchan por lo mismo, se afligen por circunstancias similares y, en ambos lados, la virtud se erige finalmente en vencedora.

Pero vale la plena preguntarse por qué estas películas que se hicieron hace más de cuarenta años siguen, aún hoy, siendo vistas y disfrutadas por el público. La primera razón es que desde los años sesenta el cine nacional atraviesa por un bache económico y de creatividad que sólo ha producido películas de ficheras y "narcos" que poco aportan a la estética cinematográfica pero que, sin embargo, logran éxitos de taquilla entre las clases populares. Es hasta hace pocos años que empiezan a producirse filmes de mayor calidad que, pese a sus esfuerzos y el pomposo título de "nuevo cine mexicano", aún no logran sentar las bases de un cine nacional en toda la extensión de la palabra.

Pero hay una razón aún más profunda. Las películas de la Época de Oro y, en especial, los melodramas urbanos entre los que ocupan un sitio de honor los filmes de Pedro Infante, reflejan en cierto modo el alma de nuestro pueblo. Estas películas no nacieron de la nada, sus escritores y realizadores contaban con un fino olfato para recuperar y reflejar los problemas básicos de la época y, quizá, de todas las épocas. Las relaciones familiares, el amor, los hijos, el dinero, la muerte, la religión, la amistad y los valores, ayer y hoy siguen constituyendo preocupaciones y tópicos básicos de todos los pueblos. Las películas de este período lo que hacen es darle un tinte local.

A pesar del tiempo y las modificaciones en el pensar y el sentir de la población, nos percatamos de que aunque en apariencia los cambios han permeado las actitudes y las conductas de los mexicanos; en esencia, el avance no es tan significativo. Los movimientos de reivindicación de las mujeres y de protección a los infantes en nuestro país son relativamente recientes (por ejemplo, la ley contra la violencia intrafamiliar no tiene más de 5 años de antigüedad) y aún no se han anclado de forma definitiva y efectiva en nuestra mentalidad. Llama la atención que en momentos importantes ó de crisis (personal ó familiar) haya un retorno hacia valores y comportamientos que en apariencia se estaban desechando. Es difícil producir alteraciones efectivas en la manera como concebimos el mundo y las relaciones sociales cuando contamos con muchos siglos de explotación y sumisión en nuestra contra. Además, el cambio siempre asusta porque implica un esfuerzo por construir nuevos sistemas valorativos de cuya eficiencia no podemos estar tan seguros hasta haberlos probado.

Las películas, al reflejar la identidad (idealizada ó no) de nuestro pueblo, se erigen en un referente de actitudes y valores morales que han contribuido a formar a varias generaciones. ¿Cuántos de nosotros no hemos crecido y hemos formado, en mayor ó menor medida, nuestros conceptos del amor y las relaciones personales en base a lo vertido en estos filmes?. Con lo anterior en ningún momento se quiere decir que la influencia cinematográfica sea algo mecánico, sino que al tener sus mensajes sentido para nosotros se convierten en un refuerzo valorativo y aspiracional y en planteamientos que, por no resultarnos ajenos, se vuelven susceptibles de ser vinculados a nuestra cotidianidad.

Así, a pesar de que pasen los años, las películas de la Epoca de Oro, seguirán viéndose y disfrutándose porque constituyen un recordatorio de lo que somos y que, quizás, no queremos dejar de ser...

1.4 LA RADIONOVELA

1.4.1 ORIGENES Y DESARROLLO

La Ciudad de México una tarde cualquiera. De pronto, alguien levanta la vista y observa el reloj...la hora se acerca. Una mano enciende la radio, gira el dial, los bulbos vibran y emiten una ligera luz...la magia comienza. Sonidos, voces y música se conjugan para crear un mundo alterno en el que casi todo es posible, un universo de sueños, al que por algunos momentos podemos acceder, los personajes cobran vida y nos llevan a acompañarlos en sus penas y alegrías. La radionovela ha llegado al hogar.

Corre la década de los treinta y la casi recién estrenada radio hace sus pininos. Productores, músicos, actores y locutores aprenden sobre la marcha, apenas están construyéndose los pilares de este nuevo medio de difusión. Surgen ideas a mil por hora, se retoma la experiencia del exterior y se acopla a nuestra idiosincracia. Obviamente, los dineros son un problema primordial y los anunciantes se convierten en la tabla salvadora. Nacen los noticieros, los programas musicales, los radioteatros y hasta las lecturas de poesía.

Sin embargo, los patrocinadores, engolosinados por las crecientes ventas de sus productos, piden más, "necesitan" más y se vuelve necesario implementar propuestas atractivas.

Los radioteatros se habían instalado ya en el gusto del público, no obstante, al constituir un programa que se agotaba en una sola emisión su costo (a pesar de las ganancias que redituaba) no se percibía como explotado al cien por ciento, algo debía hacerse. Así se importan las soap-operas radiales de los Estados Unidos, que se traducían a nuestro idioma. Sin embargo, las temáticas y su desarrollo resultaban ajenas a la manera de ser y pensar del mexicano, razón por la cual empezaron a adaptarse dándoles un toque local.

En un principio las radionovelas no contaban con patrocinadores, ya que éstos no estarían dispuestos a invertir en algo que no fuera "seguro". Empero, conforme éstas iban ganando auditorio se convirtieron en un atractivo medio para vender.

Existe una cierta polémica respecto a cual fué la primera radionovela. Para unos es obra de Carlos Chacón Jr. quien en 1934 escribe y realiza "El proceso de Mary Dugan" que constaba de veinte capítulos con una duración de apenas quince minutos. Por su parte, la XEW aduce que la primera radionovela fué "Los tres mosqueteros y D'Artagnan" en 1932. Sin embargo, la discusión se vuelve bizantina ya que al haber sido grabadas en discos sobre matriz de cera que el tiempo acabó por destruir, la paternidad quedará en duda.

En un principio las radionovelas se hacían en vivo con todos los riesgos que ésto implicaba. Era necesario encontrar actores con una gran capacidad de improvisación, habilidad histriónica y una magnífica voz. Se recurrió a los actores de teatro, sin embargo, esta elección trajo un sin fin de dolores de cabeza para los productores, ya que aunque en el ensayo todo salía perfecto a la hora de entrar al aire a muchos de ellos les impresionaba el micrófono y

...obreactuaban resultado de ello un producto sumamente artificial. Así, se emprendió la búsqueda de actores espectaculares para radio. El Ing. Pablo O'Farrill, técnico de radio que participó en unas 1,300 radionovelas nos dice: "...en el radio tienes que tener una voz preciosa para dar intención a la gente e imaginarse al galán ó la galana en la forma que ellos quisieran. ¡Tenían que ser buenos actores!, escogían a los que tenían facilidad, colorido en la voz, los matices, ya que con la voz tenías que dar sufrimiento, alegría, llanto, tristeza, temor, odio, todo lo tenías que sacar con la voz". (15)

La capacidad de improvisación era clave, ya que debido a que no podía cortarse la grabación, si se presentaba un error los actores debían inventar, adecuar los parlamentos para que la lógica de la historia no se perdiera lo cual, por supuesto, daba lugar a toda clase de situaciones chuscas. Nos platica Pablo O'Farrill algunas de estas anécdotas: "Con Arturo de Córdova el día que estábamos haciendo una radionovela en vivo de un submarino, estábamos haciendo las burbujas por medio de un papel en tubo en una tina muy grande llena de agua, entonces di un mal paso ¡y me caí dentro de la tina!, el programa estaba en vivo y todos querían soltar la carcajada y no podían, tenían que aguantarse y componerle. Otra anécdota era cuando nos fallaba la pistola, antes no eran balas de salva sino que cortábamos el cerillo y la parte oscura la revolvíamos con clorato que comprábamos en la farmacia, lo envolvíamos en un papel, luego lo poníamos en un veinte y con un martillo le pegábamos ¡y era un balazo tremendo!. Muchas veces fallaban y el actor decía: 'Me diste una puñalada'."(16)

Las primeras radionovelas se grababan en discos de matriz de cera, lo cual permitió su exportación a Latinoamérica en la década de los cuarenta. Ya para finales de este decenio aparece la cinta magnética que viene a cambiar por completo la forma de producir radionovelas, ya que ahora era posible interrumpir la grabación para enmendar los errores. La edición empezaba en serio. Además, la fidelidad de este nuevo método era mucho mayor y el material menos delicado, de tal forma, que su exportación a otros países y al interior de la República resultaba más sencilla y segura. Asimismo, al incluirse la tornamesa como parte básica del estudio fue posible utilizar los discos de 78 revoluciones para sustituir a las orquestas que musicalizaban los programas, abatiendo los costos de manera importante.

Los efectos de sonido permitían ambientar la historia y ubicar al radioescucha en el lugar donde se desarrollaban los hechos y el efectista era su artífice. "La radio era creatividad...de un teléfono de disco hacíamos el efecto de una máquina de coser, de un reloj, era cuestión de imaginación; con un pañuelo hacíamos el ruido de los pajaros, dábamos el ritmo de las cosas junto con el micrófono que amplificaba el sonido. Con nosotros cualquier objeto servía porque teníamos la creatividad, cualquier cosa hacíamos que se asemejara a un objeto natural. El efectista era como otro actor más..." (17)

Con el paso del tiempo, se importaron máquinas estadounidenses que producían diversos tipos de sonidos, sin embargo, como eran tan aparatosas cayeron en desuso. Más adelante se empezaron a utilizar cintas y discos con efectos y, ya muy recientemente, éstas fueron sustituidas por los discos compactos.

1.1.2 DEFINICION, CARACTERISTICAS Y TEMATICAS

La radionovela es un subgénero del radiodrama cuyos raíces se encuentran en el folletín y el radioteatro. Se caracteriza porque la historia es contada en capítulos que deben seguirse consecutivamente para comprenderla; en ella hay siempre una intriga y un drama en torno a los cuales gira la acción.

Al ser un producto radiofónico cojuga los elementos básicos de este medio: voz, sonido y música, los cuales no se combinan al azar, sino con el fin de contar una historia.

La voz tendrá dos funciones, por un lado, puede ser utilizada por un narrador, es decir, alguien (no necesariamente un personaje actuante en la anécdota) quien cuenta al radioescucha los antecedentes, hechos, movimientos ó las características del ambiente en cuestión; por otro lado, la voz es el medio con el que el personaje se expresa. Sin una voz el personaje literalmente no existe.

La música tiene un papel fundamental, al ser la mayor parte de las radionovelas un melodrama, la música apoyará la dramatización, con sus incrementos ó decrementos de volumen e intensidad reforzará las emociones, ayudará a ubicar al radioescucha en una época ó lugar determinados, dará pausa a la narración, en suma, ayudará a construir el mundo ficticio de la radionovela. No se puede concebir un radiodrama sin música, su elección será determinante para lograr ó no la creación de las atmósferas. La música, al atacar y dirigirse de manera inmediata a las emociones y los sentimientos coadyuvará al involucramiento emocional en la historia, se convertirá en parte de ella.

Por su parte, los efectos de sonido ayudarán a dotar de verosimilitud a la historia ya que al no contar con apoyo visual se vuelve imperioso dar algún tipo de referente sonoro a la acción. Asimismo, el sonido ubicará (con un apoyo imaginativo) al escucha en el lugar de los hechos, si se trata del campo podemos escuchar el canto de los pájaros ó un riachuelo, si es la playa el batir de las olas. También el sonido nos "hablará" del carácter de los personajes, unos pasos fuertes nos ayudarán a imaginar a quien los produce ó el azotón de una puerta nos indicará el estado de ánimo de quien entró.

Un rasgo esencial de la radionovela va vinculado a su carácter fragmentario: el suspenso. Al presentarse la radionovela en episodios se vuelve imperioso que, para garantizar la fidelidad del escucha, cada capítulo cuente con puntos de clímax y, en especial, al final de cada uno de ellos para que quien oye se quede con el deseo y el interés de saber qué pasará en la próxima emisión.

A pesar de los diversos tópicos que toque la radionovela no podemos olvidar que como melodrama que es guardará ciertos rasgos que ya hemos explicado con anterioridad: la tipificación de personajes, la acción continua y una contraposición de valores en la que el bien triunfa.

Según su temática, las radionovelas pueden dividirse en:

a) Históricas

La anécdota gira en torno a hechos históricos de México y otros países. La veracidad dependerá del enfoque del escritor y del énfasis puesto en el aspecto melodramático.

Asimismo, este tipo de radionovelas, en un afán de ampliar la cultura de los radioescuchas de forma amena, abordará la vida y obra de diversos personajes. Por ejemplo: "Flor de Lis", basada en la vida de la reina María Antonieta, "El Cid", "Pablo el de Tarzo", "La vida de Jorge Negrete" o "El piolet asesino" que contaba la historia del asesinato de León Trostsky.

b) Sentimentales

Su tema fundamental es el amor en todas sus manifestaciones. La clásica anécdota de la Cenicienta se presentará con las más diversas variaciones, lugares y personajes. También otro esquema que fue muy explotado es el de las pasiones, por lo regular, un integrante de la pareja es victimizado y maltratado por su contraparte.

Algunas radionovelas de este rubro son: "Departamentos Regina", "Francisca Velasco", "Momentos apasionantes", "María Isabel", "Amor imposible", "Yesenia", "Elena Montalvo", "El pecado de Oyuki", "Rubí", etc. De hecho, una parte importante de las radionovelas pertenecen a este tipo.

c) Educativas

Estas buscan, sin perder de ninguna manera sus rasgos melodramáticos, dar algún tipo de mensaje de contenido social o educativo como puede ser la importancia de aprender a leer y escribir, la necesidad de la higiene, la unión familiar, etc.

d) Religiosas

Abordan la vida de santos, vírgenes y beatos. De hecho, las radiodifusoras contaban con el permiso de las autoridades eclesiásticas para poder llevar a cabo tales dramatizaciones.

Entre las más famosas se recuerdan "La Biblia", "La sagrada familia", "Juan Diego, el mensajero de las rosas", "Los cruzados de la fe", "La vida de Santa Rosa de Lima", "La Virgen Morena", "San Ignacio de Loyola" y "La vida de San Martín de Porres" cuyo éxito fue tal que la gente esperaba afuera de la radiodifusora a José Antonio Cossío para besarle las manos creyéndolo el santo.

e) Policíacas

Gira en torno a la elucidación de una intriga o un delito por parte de la policía o un detective. Los homicidios, asaltos, accidentes, fraudes y complicidades son una constante en ellas.

f) Campesinas.

En vista de que las radionovelas llegaban a gran parte del territorio nacional, fue necesario para conseguir el interés de los habitantes de provincia, ubicar algunas historias en estos escenarios y reflejar los problemas y preocupaciones de ellos.

g) De aventuras

En estas generalmente el personaje era el mismo, sólo que el radioescucha podía acompañarlo en sus aventuras en los más diversos lugares. Por ejemplo: "Kalimán, el hombre increíble", "Ausha el árabe" ó "Tamakum".

h) Terror y Ciencia Ficción

Lo sobrenatural, lo imposible, los avances de la ciencia, el futuro, etc. eran el eje de inspiración de estos radiodramas.

i) Bélicas

La anécdota se sitúa básicamente en la guerra. La Segunda Guerra Mundial detonó en la mente de los escritores numerosas historias que resaltaban los horrores de la conflagración. Entre las más recordadas: "La marca del tiempo", "Las ideas no se matan", "El ideal de Lidia Morales", "Esta preciosa libertad", etc.

1.4.3. LAS GRANDES VOCES, LAS GRANDES HISTORIAS

Hubo muchísima gente que con su dedicación y amor a la radio dieron voz y vida a las radionovelas, citar sólo algunos puede resultar un tanto injusto, pero las limitaciones de espacio así lo exigen. De modo que procedamos.

Entre las grandes voces que se recuerdan están Carmen Madrigal, Edmundo García, Arturo Soto, Emma Telmo, Carlos David Ortigosa, Rosario Muñoz Ledo, Guillermo Portillo Acosta, Arturo de Córdova (con su inolvidable "Apague la luz y escuche"), Manuel López Ochoa (el último Chucho el roto), Pedro Cardoso, Ernesto Fiance, Consuelo Segura, Luz Consuelo Orozco, Lucía Hernández, Rita Rey, Joaquín Coss, Enrique Couto, Anita Blanch, Lucila de Córdova, Guillermo Cotilla Costa, Salvador Carrasco, Tomás Perrin (el célebre Carlos Lacroix), Luis Puente, Salvador Carrasco (El monje loco), Carmen Montejo, Alicia Montoya, Silvia Derbez y un largo y talentosísimo etcétera.

Hablar asimismo de las grandes historias cuando se hicieron alrededor de dos mil radionovelas es bastante difícil. Pero podemos mencionar entre las más famosas a "Chucho el roto" que rompiendo récords duró once años al aire con un total de 11,350 capítulos. Otra, no tan larga, pero que estuvo al aire por ocho años fue -- "Felipe Reyes".

"El derecho de nacer" de Félix B. Guíquet cautivó en sus tres versiones (40's, 50's y 60's) al público. La mítica "Doña Bárbara" también ganó un importantísimo lugar en el gusto del respetable así como "Anita de Montemar", "Carlota y Maximiliano", "Yesenia", "El Conde de Montecristo", San Martín de Porres", "Rubí", "Teresa", "Los ricos también lloran", "El Cid", "La ciudadela", "Monseñor Guízar y Valencia", "Las grandes aguas", "Ángeles de la Calle", "Juventud sin Ley", "La pobre señorita Limantour" (en sus distintas versiones), "La usurpadora", "La virgen morena", "El hogar que me robé", "Marcelino, pan y vino", "Juana de Arco", "Senda prohibida", "Madres egoístas", "Elena Montalvo", "La sombra de la otra", etc., etc., etc.

1.4.4. APOGEO Y DECADENCIA

Los años cuarenta, cincuenta y parte de los sesenta constituyen el esplendor de las radionovelas. En este período los radiodramas seriados eran una de las actividades de divertimento más extendidas no sólo por el lugar que habían conseguido en el gusto del público mexicano y latinoamericano, sino porque la radio representaba el medio de difusión más extendido en nuestro país.

Su gran capacidad como vehículo de venta de los más diversos productos le garantizó la preferencia de los anunciantes. Pero, con el paso de los años y el desarrollo y extensión de la televisión, la radio se enfrentó con un rival de fuerza insospechada. El público que antes prestaba atentos oídos a las radionovelas se vió sorprendido y después cautivado por las imágenes de la pantalla chica. Y no sólo la atención del público cambió, sino también la de los patrocinadores que comprendieron que la T.V. habría de convertirse en un escaparate más efectivo de sus productos.

La radionovela fue produciéndose cada vez en menor número y el golpe de gracia lo recibiría en los ochenta cuando Jaime Almeida a la cabeza de Radiópolis las calificó de anticuadas y poco rentables, dejándose de producir. Actualmente, las radionovelas se copian y se exportan a Centroamérica y el interior de la República.

Así, acaba uno de los capítulos más importantes de la radio mexicana.

Descanse en paz la radionovela.

1.5 TELETEATRO

1.5.1 ORIGENES Y DEFINICION

La naciente televisión demandaba para su supervivencia programas que resultaran atractivos para el público y, por ende, para los anunciantes. Al ser un nuevo y revolucionario medio de difusión la experimentación se convirtió en una constante. Los primeros programas eran Noticieros y Musicales. Sin embargo, conforme crecía el tiempo de transmisión y el número de televisores, se hizo necesario "inventar" programas y se vio en el teatro una opción interesante.

El 15 de agosto de 1937, las pantallas de televisión londinenses daban al público por primera vez una obra teatral. El experimento funcionó y las piezas de teatro empezaron a ocupar mayores espacios.

Trece años más tarde, en nuestro país, empiezan a gestarse los principios del "Teatro por televisión", cabe añadir que México fue el pionero en Latinoamérica en este género. El llamado "Teatro por televisión" consistía en la representación de una obra de teatro ante las cámaras de televisión, sistema que pronto cobró popularidad entre los jóvenes actores quienes rápidamente empezaron a formar compañías de aficionados ó también denominadas experimentales.

Armando de María y Campos, un prestigioso crítico teatral mexicano bautizó a este nuevo género primero como Televiteatro para más tarde llamarlo Teleteatro. El teleteatro es una representación teatral televisada.

Como se recordará las agencias publicitarias tuvieron una participación determinante en la radio y, por supuesto, en la televisión. En nuestro país "Publicidad Augusto Elías S.A.", fué la primera que participó en la producción de programas y anuncios comerciales para la novel televisión cincuentera. Los primeros anuncios eran de la Lotería Nacional y de Bonos del Ahorro Nacional, es decir, empresas gubernamentales que contaban con el presupuesto para ayudar, en aquel entonces, al rarísimo medio.

Rafael Bernal y García Pimentel tuvo la ocurrencia de llevar el teatro a la televisión presentando una obra semanal. Augusto Elías Paullada nos platica: "Rafael Bernal tomó la iniciativa y empezó seleccionando obras, sobre todo mexicanas, y las montamos. Aquí se inició la producción para la televisión, otras agencias como nosotros hacían muchos anuncios y nos encontrábamos, por primera vez, ante la tarea de hacer anuncios y programas, porque el cliente decía: 'Compré una hora en el Canal 4, ¿que hayo ahí?' y el Canal 4 no nos proponía un programa, por lo que tuvimos que inventar el programa, después los anuncios para ese programa. En ese caso, inventamos el teatro y Rafael Bernal con algunos colaboradores adaptó las obras, contratamos a varios Directores en esos primeros períodos; trajimos a nuevos actores..." (18)

La primera obra de teatro se transmitió en la primera estación de América Latina: NITV-Canal 4, y fué escrita por Rafael Bernal. Su duración fue de apenas 20 minutos y se llamó "La carta".

Elegir al teatro para ser llevado a la televisión no fue una decisión fortuita, ya que como el medio apenas comenzaba no existían actores específicamente entrenados para ello, por lo cual se recurrió a lo ya existente: el teatro. Los actores teatrales, que ya habían recorrido un largo trecho en las radionovelas, vieron con cierta suspicacia a la televisión y algunos empezaron a arriesgarse. Conforme el teleteatro iba encontrando una acogida positiva en el naciente teleauditorio, más actores estuvieron dispuestos a participar en ellos.

Ya para 1951, el Canal 4 transmitía dos veces a la semana teleteatros que aprovechaban las obras que ya habían sido montadas, las cuales se adaptaban y se ajustaban a los tiempos y características de la televisión. Entre las obras que se transmitieron por aquel entonces destacan las de Rodolfo Usigli por ejemplo "Vacaciones"; las de Chejov entre las que se eligieron "Petición de Mano" y "El oso"; de Xavier Villaurrutia como fue "Ha llegado el momento"; "El contrabandista" de H. Hopkins ó las de O'Neill entre las que destacó "Donde está la cruz". Todas estas obras se reducían a un solo acto ó al tiempo que tenían destinado al aire.

1.5.2 CARACTERISTICAS

Los teleteatros eran obras unitarias con principio y fin y con repartos distintos. El teleteatro al ser una fusión del teatro, con una ya larga trayectoria en nuestro país, y un medio nuevo como la televisión adquirió rasgos de ambos progenitores.

Obviamente, al principio se alimentó de la literatura dramática ya existente, ya fuera nacional ó extranjera, dentro de la cual los melodramas ya estaban plenamente instalados. Como los tiempos de televisión eran comprados y no existía una programación perfectamente estructurada, el tiempo destinado a los teleteatros no era el mismo que el que se utilizaba en una puesta en escena normal, por lo cual las obras se adaptaban y se acortaban.

Los actores contaban con una formación teatral que les permitió salir avante ante las grabaciones en vivo. Se estudiaba y ensayaba la obra durante una semana aproximadamente cuatro horas diarias para que la puesta en escena fuera impecable, cabe añadir que ésto no siempre sucedía y los actores tenían que improvisar en el momento para que el público no se diera cuenta de los errores y la historia transcurriera como si nada hubiera pasado.

En un principio, los actores se podían sentir un tanto raros al actuar frente a un público ausente y no contar con la retroalimentación inmediata que da el aplauso ó la actitud del espectador. Se fueron acostumbrando rápidamente y la respuesta llegó a través de los comentarios que escuchaban de viva voz de las personas.

Al igual que en el teatro, la televisión contaba, en un principio, con escenografías realizadas por los llamados "qúiseros", artistas del "pastel" que eran capaces de montar los más diversos decorados en espacios pequeños. Así, podíamos ver jardines, lagos, montañas, bosques ó playas, el límite era sólo la imaginación.

Las cámaras de aquel entonces naturalmente no contaban con los adelantos técnicos de la actualidad. Las tomas eran estáticas ó de movimiento escaso, la fidelidad de la imagen presentaba deficiencias al igual que la iluminación y el sonido. Empero, el efecto logrado era estupendo, el público se sentía cautivado al tener teatro en su propia sala y fue, sin duda, el talento y el entusiasmo de estos pioneros lo que coadyuvaba a crear la magia.

La competencia no se hizo esperar y cada vez más los diversos anunciantes comenzaron a incursionar en el género. Empezaba a trabajarse contra reloj, terminaba una emisión y ya debía estar lista la otra, el ritmo se hacía vertiginoso y quienes organizaban los foros tenían que hacer verdaderos malabarismos para trabajar con orden y eficiencia.

Al no existir los especialistas, los técnicos, productores, directores, actores y todo el staff aprendían (y echaban a perder) sobre la marcha...empezaban a construir las bases del nuevo medio.

Como por aquellos ayeres el número de aparatos no se acercaba ni remotamente a los existentes en la actualidad, los televidentes se reunían (silla en mano) en casa de los afortunados que contaban con televisor y juntos disfrutaban los teleteatros. De hecho, no faltó quien llegara a cobrar por compartir su televisión.

El teleteatro llegó a constituirse en uno de los géneros favoritos del teleauditorio, sobre todo de aquellos que difícilmente podían darse el lujo de asistir con la familia (bastante numerosa en aquel entonces) al teatro. Además, se disfrutaba de la actuación de hombres y mujeres que ya se habían hecho un nombre en el cine y que, obviamente, tenían arrastre entre la gente.

Los cincuentas constituyeron la década de esplendor del teleteatro que aún no sabía que llegaría un nuevo y poderoso rival: la telenovela.

1.5.3 LOS MAS FAMOSOS

Hablar de los más famosos de esos años nos remite enseguida a aquellos actores del celuloide de la Epoca de Oro. Así, las pantallas de los televisores se engalanaban con las actuaciones de Don Fernando Soler, Silvia Pinal, María Elena Marqués, Doña Prudencia Griffel, Manolo Fábregas, Silvia Derbez, Marga López, Anita Blanch, Enrique Rambal, el muy querido Enrique Alonso "Cachirulo" y muchísimos otros.

La figura más destacada en los primeros teleteatros que se realizaron fue Manolo Fábregas, a quien después imitaron otros muchos actores de prestigio presentando programas similares. La "Telecomedia" de Manolo Fábregas dejó huella imborrable en la historia de la televisión mexicana, pero dejemos que sea él quien nos cuente: "Se inició, si no me equivoco, en el año de 1952, en el Canal 4, en la calle de Bucareli, en una especie de bodega que se utilizaba para Novedades...Yo dirigía y producía el programa; la compañía publicitaria era 'Augusto Elías', el locutor Gonzalo Castellot y los patrocinadores fueron 'Lotería Nacional' y 'Bonos del Ahorro Nacional'. Fué una temporada ininterrumpida de tres años y medio, con una obra por semana; como no había una estricta limitación de tiempo, porque no había exceso de publicidad ni de programas a tiempo y horarios precisos, y como yo era un poco niño mimado de la televisión, me permitían extralimitarme de tiempo y, por lo tanto, las obras pasaban casi completas...Y lo más maravilloso era que ensayábamos siete días a la semana, cuatro horas diarias. No había apuntador electrónico, gracias a Dios, porque ha sido la muerte de los actores de televisión(...) En aquella época actuaba la inspiración tipo teatro..." (19)

Otro de los teleteatros muy seguidos por el auditorio era el "Teatro Bon Soir" que gustaba de variar su programación. Así una semana se transmitía una comedia, a la siguiente una obra de suspenso y después alguna dramática. Ciertamente, fue esta diversidad lo que le permitió competir de igual a igual con otros programas.

Otro que dejó una huella indeleble fue "Teatro Fantástico". Salió al aire en mayo de 1955 patrocinado por Robina Hnos., pero a los seis meses lo dejó y lo tomó inmediatamente La Azteca quien continuó con él 16 años y medio. "Cachirulo" se ganó el corazón de los niños y los no tanto con sus representaciones de cuentos. Quién no recuerda la clásica escena del príncipe y la princesa conversando mientras caminan alrededor del único árbol de la escenografía. Eso sí, saboreando de preferencia (el público, por supuesto) su "chocolatote".

Algunos otros teleteatros fueron: "La familia Bellavista", "Cucurucho" con Gachita Amador, "Aventura de Rompecabezas" con Jorge Braval, "Teatro Selecto Packard", "Arriba el telón", "Teatro Relámpago", "Teleteatro de Fernando Soler", "Teleteatro Sevillano" de Anita Elanch, "El teatro de Angel Garasa", "El teatro Colgate de los viernes", "Teatro Anaconda Nacional", "Teatro Ford", "Teatro Café Oro", "En escena", "Ramal y su teleteatro".

1.5.4 EL ABANDONO

Quando los teleteatros se habían afianzado en el gusto del público empieza a gestarse un nuevo género: la telenovela. Corre el año de 1958 y sale al aire "Senda Prohibida", el auditorio comienza, poco a poco, a seguirla. Al principio, los anunciantes, vieron con cierta reticencia a la telenovela pero conforme se percataban de las ventajas que conllevaba su perspectiva empezó a cambiar, al grado, de convertirla en el escaparate preferido de sus productos.

El teleteatro al ser una obra distinta en cada emisión implicaba numerosos gastos: ensayos, sueldos, los más variados vestuarios, escenografías muy diferentes, repartos variables, etc., lo cual una vez transmitido el teleteatro debían cambiarse por otros nuevos. En cambio, la telenovela al constituir una historia contada en capítulos aprovechaba de manera óptima todos los recursos. Cada escenografía se usaba numerosas veces, los ensayos disminuían en número y dificultad al tratarse de la misma anécdota, el vestuario se reutilizaba, el trabajo de maquillaje no tenía que reinventarse cada vez ya que un personaje solía tener pocas variaciones, el reparto no se cambiaba en cada emisión y se optimizaba el tiempo de foros.

La llegada del video-tape permitió que los tiempos de grabación se agilizaran y podía grabarse por adelantado, asimismo el apuntador electrónico hizo posible decrementar la intensidad de los ensayos.

Pero el factor clave que convirtió a la telenovela en la consentida de los patrocinadores fue la fidelidad del público. Aprovechando su origen folletinesco, la telenovela se estructuraba alrededor del suspenso buscando dejar en el espectador el interés por saber que acontecería en el próximo capítulo. Y si el auditorio seguía la historia durante un tiempo más prolongado, obviamente, estaría más expuesto a la influencia de la publicidad. Simplemente, era la situación perfecta para las empresas anunciantes.

Y así, el teleteatro se enfrentó a un rival difícil de vencer que lo desplazaría y acabaría por enterrarlo.

1.6 LA TELENOVELA

1.6.1 ORIGEN

Melodrama, novelas por entregas, cine, radionovelas y teleteatros constituyen los antecedentes y van dando forma a lo que habría de ser la telenovela, que no es más que un punto en la evolución del género melodramático universal.

La telenovela, desde sus inicios, se ve ligada al sistema de brokers que imperaba en la radio, esto es, los patrocinadores compraban el tiempo de transmisión y, mediante las agencias publicitarias, se creaban los spots comerciales y los programas que llenarían tales espacios. Productores, directores, técnicos y actores más que trabajar para la cadena televisora eran contratados por las agencias de publicidad.

Para la década de los sesentas este sistema se va perdiendo y son los canales quienes producen los programas y venden el tiempo destinado a la publicidad. Las razones de este cambio son fundamentalmente dos. Por un lado, los recursos que

se habían obtenido por concepto de ventas de tiempo airo se invirtieron en la compra de equipo, insumos y contratación de personal que hacían viable la creación y producción de programas y telenovelas, lográndose así una independencia creativa más no económica. Por otra parte, las televisoras son perfectamente conscientes de la capacidad que tienen las telenovelas como generadoras de recursos económicos y no estaban conformes ni dispuestas a perderse esta mina de oro.

Telesistema Mexicano y, más tarde Televisa, han sido tradicionalmente quienes han ido a la cabeza en la transmisión, producción y exportación de telenovelas en América Latina y, para mantener este sitio, han hecho cuantiosas inversiones (altamente redituables) en equipo y personal que permitan elaborar un producto marcadamente comercial y competitivo.

A partir de su comienzo, la telenovela se ganó un lugar en el gusto del público, convirtiéndose en uno de sus entretenimientos favoritos. Aunque este tipo de programas se orientan fundamentalmente a un público femenino han logrado atraer la atención de toda la familia.

Pero ¿por qué se dirigen hacia las mujeres? En primer lugar, porque al ser el hombre tradicionalmente el sostén económico del hogar, la mujer contaba con el tiempo "libre" para seguirlas ó sus actividades al estar centradas en la casa le permitían ver la televisión mientras las realizaba. Claro, en la actualidad debido a las condiciones económicas y a las opciones que tiene la mujer de desarrollarse fuera del hogar, han llevado al sexo femenino a ingresar al mercado de trabajo disminuyendo en consecuencia su exposición a ellas. En segundo lugar, la mujer ha recibido una educación que le permite y fomenta una cercanía con sus emociones, y la telenovela al ser un melodrama se orienta hacia los sentimientos, por tanto, maneja situaciones y un lenguaje que adquiere más fácilmente sentido para ellas.

Sin embargo, lo anterior no excluye que el varón sea susceptible de interesarse en ellas, de hecho, lo hace. Por lo cual, las telenovelas que se transmiten en horarios fuera de la jornada laboral, tienden a incluir temáticas que por su desarrollo pueden resultar atractivas para los varones.

Los productores de telenovelas se percataron que los infantes podían transformarse en un atractivo mercado. Y así, nacen las telenovelas que llevan como protagonistas a niños y sus aventuras que, rápidamente, cautivarían la atención de chicos y grandes. Pero como tampoco se trataba de perder al público adulto, en ellas se incluían anécdotas y personajes que atrajeran a este sector, eso sí, procurando mantener un tono suave en los conflictos para que las madres no las censuraran.

Conforme la juventud va adquiriendo fuerza económica y social dentro de nuestro país, obtienen asimismo un lugar en los teledramas seriados. Los

personajes protagónicos se van haciendo cada vez más jóvenes, y se incluyen problemáticas más cercanas a los adolescentes, y adultos jóvenes, como la sexualidad, la drogadicción, la rebeldía, los noviazgos, etc.

1.6.2 DEFINICION Y CARACTERISTICAS

La telenovela es un melodrama televisado cuya historia se cuenta en capítulos ó episodios seriados que deben seguirse consecutivamente para comprenderla. Generalmente, gira en torno a una línea amorosa y una serie de dramas e intrigas que se estructuran con la intención de generar suspenso que garantice el seguimiento de la anécdota.

Las características básicas de este género son:

- a) Es un melodrama
- b) Discontinuidad de la recepción
- c) Vinculada a la cotidianidad
- d) Creadas para el entretenimiento
- e) Recuperan valores tradicionales y arraigados en la sociedad
- f) Adquiere las particularidades del lenguaje televisivo

Pero expliquemos más ampliamente estos rasgos definitorios de la telenovela.

a) Es un melodrama

La telenovela, independientemente del tipo ó temáticas que trate, conserva una serie de elementos que permiten catalogarla como melodrama.

En primer lugar, los personajes de estas historias son tipificados, es decir, poseen características que los definen como "buenos" y "villanos". Los valores que encarnan ambos bandos son opuestos e irreconciliables y, es precisamente, su contraposición lo que da lugar a las más diversas situaciones: intrigas, suplantación de personalidades, fraudes, mentiras, etc.

Asimismo, los personajes suelen representar estereotipos, en las telenovelas la pobreza (salvo en algunos casos) va ligada a la bondad, la honestidad, la capacidad de perdón, el trabajo continuo y la fe. Por su parte, los personajes adinerados, en muchas ocasiones, dadas sus condiciones de vida difícilmente pueden presentar estos rasgos.

La tipificación y los estereotipos no se concretan exclusivamente a los valores y aspiraciones, de hecho, van estrechamente ligados al aspecto físico.

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Los protagonistas suelen ser estéticamente agradables, jóvenes, de compleción delgada, blancos ó trigueros, con facciones finas y, salvo en contadas ocasiones (las cuales son transitorias), poseedores de defectos físicos. Los villanos, en cambio, tienen mayor variedad en su aspecto, pero se procura que algunos detalles de su vestimenta ó fisonomía muestren de alguna manera su maldad (por ejemplo, en la villana puede mostrarse una apariencia sensual para indicar su inclinación hacia las pasiones y no hacia el amor verdadero).

El segundo elemento, es que a pesar de lo mucho que los antagonistas se esfuerzan, sus acciones sólo se verán recompensadas momentáneamente, ya que al final la virtud siempre triunfará dando, obviamente un final feliz a la telenovela. En las contadísimas ocasiones en que las historias no concluyen alegremente ó que el final sea incierto las reacciones del público no se hacen esperar ya que, de algún modo, se siente engañado.

La tercera característica es una acción continua. De hecho, los villanos se convierten en el motor de la historia, ya que su comportamiento es el que complica la vida de los protagonistas. Por lo general, las circunstancias presentadas son situaciones límite ó de crisis que permiten aprovecharlas dramáticamente y dar a la anécdota un movimiento continuo.

Asimismo, existen dentro de la telenovela otras situaciones alternas llamadas tramas paralelas que también tienen complicaciones a su interior y llevan al espectador a un constante cambio de interés.

Para que la telenovela pueda desarrollarse y mantenerse la atención del público, aprovecha su herencia folletinesca, e introduce constantemente elementos de suspenso y clímax, de preferencia, antes de los cortes a comercial ó al finalizar cada capítulo.

En cuarto lugar, la telenovela como melodrama se dirige básicamente a las emociones. Lo que importa es el sentir del espectador: que se conmueva, que se enoje, que lllore, que se alegre ó que esté intrigado. Para lograr ésto, la telenovela se apoya en situaciones que mueven a la empatía ó simpatía en el público, que le toquen fibras sensibles, y qué mejor que la injusticia contra alguien "bueno", el maltrato a los niños, la inocencia perseguida, la preocupación por los hijos, el amor, la tradición, etc.

Como nos dice Roman Gubern "El espectador vive en realidad un desdoblamiento proyectivo, de modo que se siente solidario y se identifica con el personaje positivo, en quien ve a su semejante, digno de su simpatía, mientras que libera sus frustraciones y sus ansias destructivas a través del personaje malvado, del transgresor moral. Al fin y al cabo en todo telespectador coexisten un doctor Jekyll y un Mr. Hyde(...) Y una buena ficción es aquella que es capaz de satisfacer simultáneamente a las dos necesidades psicológicas opuestas del individuo, la del amor y la del odio." (20)

Asimismo, para reforzar y originar este movimiento de emociones la música jugará un rol definitivo. Dentro del discurso cumplirá diversas funciones:

- Prevendrá al espectador de que algo importante está por suceder
- Reforzará los hechos dramáticos que se están desarrollando creando atmósferas
- Ubicará lugar y tiempo donde transcurre la acción
- Ayudará a caracterizar a cada personaje importante dándole un tema musical específico

En síntesis, la música coadyuvará al involucramiento emocional del público.

b) Discontinuidad de la recepción

Al ser la telenovela un programa que se recibe en el hogar, por consecuencia, estará sujeta a todo tipo de interrupciones; por lo cual, su estructura tiende a no ser altamente compleja y la repetición de situaciones será una constante que permitirá al teleauditorio seguirla sin problemas. De igual forma, a pesar de que la telenovela puede constituirse en un hábito, habrá ocasiones (y sus realizadores lo saben) en que el espectador, por la razón que sea, se perderá uno ó varios capítulos y si la historia se desarrolla a tal velocidad que quien no la vió deja de entenderla y pierde interés, ésto repercutirá en los niveles de audiencia. Así que para evitarlo en el desarrollo dramático se darán referencias constantes a lo que sucedió.

La discontinuidad en la recepción también se refiere a que la anécdota es articulada fragmentariamente, es decir, se desarrolla en capítulos. Y para conseguir que esta fragmentación no pierda interés, se implementan puntos de clímax que al provocar duda ó deseo de saber qué es lo que sucederá garanticen la fidelidad del auditorio.

c) Vinculada a la cotidianidad

La telenovela, por muy increíbles que puedan llegar a parecernos sus situaciones, no llega a desprenderse por completo de la vida cotidiana. Los personajes y las circunstancias pese a que tomen tintes poco veraces, siguen anclados en la realidad y, es precisamente ésto, lo que la dota de cierta verosimilitud.

Por supuesto, la imagen que refleja del mundo es una visión parcial y parcializante y no puede ser de otra manera. Al manejar estereotipos y tipificaciones de personajes no puede, por ende, dotar de una visión objetiva al auditorio. Por ser un melodrama, la virtud siempre triunfa, lo cual no se ajusta, desafortunadamente, a la vida real. Y al ser creada para el entretenimiento, no busca dar un análisis ó crítica fundamentada, solo divertir.

La telenovela conjuga una diversidad de sentidos sociales bajo una forma cotidiana de entendimiento. A pesar de que las situaciones presentadas sean límite, vemos a los personajes vivir en un mundo "real": comen, se banan, trabajan, van a la escuela, se enamoran y sufren. Asimismo, al contar la anécdota se imbuje al personaje (y al espectador) en un flujo biográfico que lo hace creíble y cercano.

En la telenovela asistimos a un juego de cercanía y lejanía. Cercanía porque ciertas circunstancias pueden sucedernos a cualquiera de nosotros ó algún conocido. Y distancia, porque ella nos permite "entrar" a mundos a los que cotidianamente no tendría acceso (cárceles, mansiones lujosas, clubes exclusivos...)y, en cierta medida, hace sentir vicariamente al espectador que no le son del todo ajenos.

En vista de que estos programas (dado su carácter seriado) llegan a convertirse en un hábito ó costumbre para sus seguidores, los personajes y sus vivencias se transforman en una presencia hogareña: diariamente "llegan" a nuestra casa, se vuelven tema de conversación y hasta de preocupación ó alegría para el telespectador.

No obstante, lo que se diga a favor ó en contra de la televisión, la recepción de sus mensajes no es mecánica y unidireccional, el individuo recibe e interpreta no solamente acepta. Si la cosmovisión presentada carece de articulaciones de sentido con los elementos mnemotécnicos y la estructura valorativa y aspiracional que moldean y conforman la personalidad psicosocial de la persona, ésta difícilmente será aprehendida y aprendida por ella, lo más probable es que la deseche ó la deje en compás de espera para reelaborarla posteriormente.

d) Creadas para el entretenimiento

La telenovela no es ni ha pretendido dar al espectador una visión objetiva de la realidad ó elementos teórico metodológicos que permitan estructurar un análisis de los hechos ni una crítica revolucionaria a los paradigmas existentes. La telenovela ha sido diseñada para entretener. (21)

Por supuesto, no podemos caer en una visión ingenua. La telenovela también se hizo para vender y las cifras multimillonarias que se manejan por concepto de publicidad no son casuales ni fortuitas.

Ambos factores dan a estos programas un carácter particular. La multiplicación de los aparatos televisivos y la ampliación del territorio al que llega la imagen implica un creciente número de espectadores y, por ende, de posibles consumidores de los productos anunciados.

Empero, la audiencia no es uniforme, razón que lleva a los realizadores a diseñar y producir un producto susceptible de gustar a una gran variedad de personas y, precisamente cuando se busca tal grado de estandarización, los resultados serán chatos, limitadamente creativos y poco diversos.

El público objetivo de las telenovelas lo conforman la clase media y, básicamente, la clase baja. Debido a los niveles de escolaridad y educación con los que cuentan tales sectores, las propuestas discursivas no podrán articularse con un alto grado de complejidad ni proponer ideas que resulten ajenas a ellos, so pena de perderlos como público; y si un programa no cuenta con audiencia tampoco con anunciantes.

e) Recuperan valores tradicionales y arraigados en la sociedad

Retomando lo vertido en el apartado anterior, la telenovela al dirigirse a un público de amplio espectro, se ve obligada a encontrar puntos de interés comunes a todos ellos. De este modo, recurre a la recuperación de los valores tradicionales y más arraigados en la sociedad (independientemente de que se realicen ó queden en mera aspiración): la belleza, la justicia, el amor, la importancia de la familia, la honestidad, la amistad, la rectitud, la "hombria", el valor, el espíritu de lucha, la fé, etc.

En la telenovela, dado su carácter melodramático, la virtud siempre triunfa sobre el mal, convirtiéndose de esta forma en un refuerzo a tal estructura valorativa que ve comprobada su "eficacia" una y otra vez en estas historias.

La telenovela puede llegar a revestirse de cierta modernidad al incluir temáticas de actualidad como el narcotráfico, la farmacodependencia, la corrupción, el aborto, los métodos anticonceptivos, la profesionalización de la mujer y hasta el Internet. Empero, esta modernidad no altera los cimientos de los valores presentados, por el contrario, los refuerzan y le dan un carácter de permanencia e inmutabilidad, al "demostrar" que a pesar de los cambios sociales siguen subsistiendo estas estructuras valorativas y aspiracionales. "No importa cuanto cambie el mundo, hay cosas que permanecen".

Al recuperar en sus anécdotas creencias y preocupaciones comunes a una gran parte del público, la telenovela da lugar a un proceso de identificación con los personajes en quienes, de cierta manera, el telespectador se ve reflejado dando pie a la empatía ó simpatía por ellos. A través de un mecanismo lúdico, el sujeto se ve inmerso en un juego del que conoce las reglas, al ser capaz de diferenciar claramente las esferas ficticias de las reales, se permite "vivir" con y a través de lo que sucede con los personajes sin discriminar continuamente ambas realidades, puede "dejarse llevar" porque sabe que puede interrumpir el juego en cualquier momento.

No hay que olvidar que los valores no son entidades aisladas e independientes fácilmente intercambiables, por el contrario, se organizan y conforman estructuras y sistemas en los que al presentar uno de ellos se muestran implícitamente los otros. En su relación y su interdependencia configuran una visión del mundo, una ideología. Así, en las telenovelas aunque las creencias puedan parecer aparentemente aisladas, lo que están presentando de forma implícita es una cosmovisión la cual, por supuesto, será tradicional y conservadora.

f) Adquiere las particularidades del género televisivo

Las telenovelas copian los esquemas de la radionovela, sin embargo, a pesar de los adelantos técnicos implementados en ellas no han logrado separarse por completo de su influencia radiofónica. Pese a que la televisión conjuga imagen y sonido, las telenovelas guardan un carácter fuertemente oral, en el que la palabra sigue dominando. De hecho, podríamos cerrar los ojos y comprender perfectamente lo que sucede en la pantalla. El énfasis está más en los diálogos que en el movimiento.

La telenovela tiene un lenguaje visual estrictamente codificado y, no obstante, simple. Los movimientos de cámara son limitados y no tienden a una visión esteticista sino hacia el efecto, hacia el golpe de la emoción de una manera obvia. La cámara al concebirse sólo como un aditamento ó un medio, no ha logrado construir un lenguaje propio como en el caso del cine. En ella lo más importante es ver una lágrima que crear una atmósfera de tristeza ó abatimiento, la obviedad y el efectismo están por encima de cualquier objetivo.

Como la publicidad es el sostén básico de la telenovela, su estructura se condiciona por ella. La historia se fragmenta en función de los espacios publicitarios vendidos, se escribe tomando en cuenta estas interrupciones y no a la inversa. Es más, el proceso ha alcanzado tal grado que, actualmente como parte de la ambientación, se incluye la imagen de los productos. Los personajes ahora no leen simplemente una revista sino TVNovelas, no pasan frente a un simple cartel sino ante un anuncio de Colgate, no lavan la ropa con suavizante sino con Suavitel. Los productos con marca son ya parte de la cotidianidad de los personajes. Los publicistas han roto una más de las limitaciones del género.

La telenovela representa un tipo de entretenimiento fácilmente digerible y, por tanto, altamente comercial. No pretende la creación de conciencia ó generar conflicto, sino un medio de diversión para el público.

CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo se ha mostrado como el melodrama nació y ha evolucionado a lo largo del tiempo. Para garantizar su supervivencia se ha acoplado a las cambiantes condiciones históricas y se ha vinculado estrechamente con los medios de difusión. Pasó por los teatros, se acogió en los periódicos, tomó voz en la radio, se pavoneó en el cine y, finalmente, se ajustó cómodamente a la televisión, quien quita y dentro de poco lo podremos ver navegando alegremente por Internet.

Pero ¿cuatro siglos no son suficientes ya para agotar una fórmula? Tal parece que la respuesta es no, porque el melodrama está anclado en una necesidad profunda y antigua: escuchar historias que nos expliquen el mundo en que vivimos.

Desde "Coelina", el primer melodrama, hasta cualquier telenovela de la actualidad los elementos siguen siendo casi los mismos, sólo han variado un poco su aspecto. Las mismas historias se repiten sin cesar y el público sigue respondiendo positivamente a ellas.

El melodrama, con las limitantes del caso, suele presentar una visión del mundo y esta particular visión está llena de actividad, de movimiento. Pero no es una acción sin sentido sino que se sustenta en una contraposición de valores, implica sujetos que defienden sus creencias y actúan en consecuencia. En este aspecto refleja la vida tal como los seres humanos reaccionan en ella y, por tanto, no nos resultará ajeno. Pero a diferencia de como sucede en la cotidianidad, en el melodrama las cosas al final siempre salen bien. Y el espectador encuentra en ello una aspiración básica: la búsqueda de la felicidad. Ya que en nuestra existencia, desafortunadamente, la virtud y los buenos deseos no siempre ganan, podemos vivir en el melodrama, de una forma proyectiva e identificatoria, lo que deseáramos que fuera la realidad.

Asimismo, el género melodramático (por inverosímil que pueda parecernos en algún momento) nace de y retoma la vida diaria. Nos habla de temas y problemas que no nos resultan lejanos, por el contrario, son tópicos que pueden ser importantes para cualquiera de nosotros: el amor, la familia, los hijos, el dinero, el deber, la justicia, la amistad, la filiación, la esperanza y la fe en que las cosas pueden ser de otra manera. En suma, recoge las grandes y pequeñas preocupaciones y aspiraciones de los hombres. El hecho de que puedan presentarse en forma superficial no resta su importancia, todo lo contrario, lo convierte en un medio accesible para una mayor cantidad de personas.

De igual modo, el melodrama (como hemos recalcado continuamente) se finca en el mundo de las emociones y los sentimientos, en suma, en el mundo humano. A pesar de los logros que ha conseguido la racionalidad, la esfera emotiva no ha perdido su importancia y no podría ser de otra forma, sería un absurdo pretender ignorar una porción fundamental de nosotros. El melodrama ha sido perfectamente consciente de ello, y lo ha explotado; ha persistido en ser un género que siempre pone de realce lo humano.

Si el género melodramático sigue retomando las mismas historias, y conservando un mismo esquema, es porque ha encontrado un canal adecuado para comunicarse es, porque quizá, sus creadores se han percatado de que el hombre no ha cambiado tanto como parece que, quizá en el fondo, seguimos siendo muy parecidos a los hombres de hace cuatro siglos. Y aquí valdría la pena preguntarse ¿qué es eso que no ha cambiado?...

NOTAS:

- 1.- THOMASSEAU, Jean-Marie. El melodrama p. 20
- 2.- Ibid. p. 76
- 3.- Cit. por THOMASSEAU, Jean-Marie. El melodrama p.17
- 4.- Cfr. ELIADE, Mircea. Mito y realidad p. 193-194
- 5.- Cit. por THOMASSEAU, Jean-Marie. El melodrama p. 53
- 6.- Ibid. p.73
- 7.- CAREAGA, Gabriel. Sociedad y Teatro Moderno en México p. 17-18
- 8.- Ibid. p.19
- 9.- Ibid. p. 37
- 10.- VARIOS AUTORES. Cuéntame en que se quedó. La telenovela como fenómeno social. p. 158-159
- 11.- ALEMAN Sainz, Francisco. Las literaturas de kiosko. p. 149
- 12.- Ibidem
- 13.- Ibid. p. 152-153
- 14.- SEFCHOVICH, Sara. México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. p. 29-30
- 15.- Entrevista con el Ing. Pablo O'Farrill
- 16.- Entrevista con el Ing. Pablo O'Farrill
- 17.- Entrevista con el Ing. Pablo O'Farrill
- 18.- CASTELLOT de Ballin, Laura. Historia de la televisión en México. Narrada por sus protagonistas. p. 479
- 19.- Ibid. p. 128-129
- 20.- VERON E. y ESCUDERO Chauvel, Lucrecia (Comp) Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales. p. 34

21. Entenderemos entretenimiento como "Actividad de ocio seguida regular y seriamente y que tiene valores recreativos y otros también útiles. Interés seguido de manera constante y con un tiempo determinado dedicado a él. Se diferencia de la vocación ó de la ocupación normal en que su principal impulso es el interés en la actividad; no se emprende por apetencia de lucro principalmente, ni se continúa por lograr otra recompensa que no sea la misma actividad". (PRATT Fairchild, Henry. Diccionario de Sociología. p. 108)

Para ahondar en la función de entretenimiento de los medios masivos de difusión se recomienda Comunicación y educación en la era digital. Reto y oportunidades de Carlos Gómez Palacio y Campos.

CAPITULO 11: EL AMOR ARQUETIPICO

2.1 ARQUETIPOS E INCONSCIENTE COLECTIVO

2.1.1 DEFINICION, RELACION Y LLENADO SOCIAL

Los hombres no son unívocos, estáticos ni de una sola pieza, por el contrario, sus sentimientos, emociones y acciones suelen llevar una buena dosis de contradicción y re-elaboración constantes, en las que el inconsciente juega un papel fundamental a pesar de que, muchas veces, no nos demos cuenta de ello.

Nuestra parte consciente, es decir, la referencia de los contenidos psíquicos al yo en la medida en que el yo tiene una sensación de esa referencia como tal, es sólo una porción de nuestro ser. Y dicha área coexiste y está en relación constante con el llamado **inconsciente**, esto es, el "...complejo psicológico límite que engloba todos aquellos contenidos o procesos psíquicos que no son conscientes, o sea, que no están referidos al yo de manera perceptible." (1)

Consciente e inconsciente en su perpetua interdependencia y relación nos conforman como seres humanos y no podemos concebirlos en ningún momento como mundos aparte. De hecho, los contenidos de la conciencia pueden convertirse en inconscientes por la pérdida de su valor energético y ésto es el proceso del olvido. Asimismo, el hombre posee una enorme capacidad de percepción, sin embargo, sería literalmente imposible que éste pudiera procesar toda la información que a través de sus sentidos recibe del exterior, de tal forma, que una enorme parte de estos datos no permanecen en la conciencia sino que son enviados al inconsciente.

El inconsciente no es sólo un receptáculo de información y posee una especial dinámica muy diferente a la de la conciencia. En el inconsciente los contenidos están en constante movimiento y relación, la contradicción es una constante y los opuestos un motor.

El inconsciente se divide en dos partes. Por un lado, tenemos el **inconsciente personal** que se constituye por todas las adquisiciones de la vida individual, es decir, aquellas cosas que hemos olvidado, lo que por alguna u otra razón hemos reprimido, las cosas que percibimos y pensamos y todo aquello que hemos sentido de una forma subliminal. Sin embargo, la experiencia individual no agota el inconsciente, ya que en él también se encuentran "...otros contenidos que no proceden de adquisiciones personales, sino de la heredada posibilidad de funcionamiento psíquico general, esto es, de la heredada estructura cerebral. Son las conexiones mitológicas, los temas e imágenes que pueden volver a surgir en todo tiempo y lugar, sin ninguna tradición ni migración histórica." (2) Y tales contenidos reciben el nombre de **Inconsciente Colectivo**.

Es importante aclarar, dadas las continuas malinterpretaciones de este concepto, que los contenidos colectivos del inconsciente no han pasado, de una

generación a otra y a lo largo de la historia de la humanidad, como si fuesen copias al carbón de las mismas ideas, lo que se hereda son formas de percepción y comprensión psíquicas, no el contenido específico de ellas.

Gracias al concepto de inconsciente colectivo es posible explicar la gran cantidad de rasgos comunes existentes en la mitología y leyendas de pueblos que nunca han tenido relación ni espacial ni temporal. Así, por ejemplo, entre los huicholes encontramos a Kauymali (Hermano Mayor de los lobos) quien es mensajero de los dioses, excesivamente travieso y tiene la particularidad de padecer cojera; en la mitología escandinava tenemos una figura similar: Loki, quien también posee un defecto en el pie, la hace a veces de emisario y sus travесuras traen más de un dolor de cabeza a la humanidad y a los dioses; de igual manera, en la mitología griega hallamos a Hermes quien tiene los pies alados, también es mensajero de las deidades y se caracteriza por ser un embaucador. Las similitudes son muchísimas como los gigantes, los enanos, los vampiros, los duendes, los espíritus del aire o del agua, los árboles y cosas parlantes, las almas de los muertos, etcétera, etcétera. (3)

El inconsciente colectivo está formado por los arquetipos y la relación entre ellos, es más que la suma de sus partes, en síntesis, es una estructura y un sistema.

Los arquetipos a los que Jung también designó *imagen primigenia* son modelos típicos de *aprehensión, patrones de percepción psíquica y comprensión* comunes a todos los seres humanos. Para entender de una forma más clara lo que es el arquetipo podemos imaginarnos como moldes que se encuentran en todos los cerebros y en esos contenedores es donde cada experiencia individual y colectiva es vaciada y toma forma, y es distinta de los símbolos e imágenes en sí mismas.

Retomando el ejemplo anterior, el molde o arquetipo sería "Embaucador" y los huicholes, por ejemplo, lo llenaron con una imagen lobuna debido a que los lobos tenían un carácter especial para ellos; por su parte, los griegos, dado el más alto grado de elaboración de su mitología, le dan forma humana y le agregan alas. Empero, la idea básica es la misma.

Los arquetipos tienen un carácter ambivalente, es decir, potencialmente pueden ser positivos y negativos. En cuanto a los arquetipos en sí mismos se refiere están, por definición, fuera del conocimiento consciente, funcionan autónomamente, casi como fuerzas de la naturaleza, organizando la experiencia humana para el individuo en modos particulares sin relacionarse con las consecuencias constructivas o destructivas en la vida individual.

Es importante resaltar que estas imágenes primigenias son siempre colectivas, o sea, comunes a pueblos enteros o a épocas completas, son expresión psíquica de una determinada disposición anatómico-fisiológica.

El arquetipo es una expresión que abarca todo el proceso de la vida. La imagen primigenia da un sentido de orden y vinculación tanto a las percepciones sensoriales como a las espirituales ya que éstas aparecen al principio de un modo inconexo y desordenado.

Los arquetipos tienen un lenguaje especial: los símbolos, y es a través de ellos como comunican sus contenidos a la conciencia. Como representaciones, los símbolos son manifestaciones de arquetipos en este mundo, son imágenes prácticas que expresan la constelación arquetípica de significados y emociones. Pero los símbolos no son idénticos a los arquetipos que representan. El arquetipo es un molde psíquico de experiencia, mientras que el símbolo es su particular manifestación; los arquetipos existen fuera de la vida tal como la conocemos es un modo de aperccepción, mientras que el símbolo es la mejor representación de algo que nunca puede ser enteramente conocido. Esta capacidad de representación simbólica es la que nos vuelve humanos y constituye la habilidad para concebir lo que está más allá de nuestro entendimiento, nuestra capacidad de trascender nuestra conciencia, de estar en relación con otra realidad supraordinaria.

Los arquetipos son, así, los pensamientos más antiguos, profundos y generales de la humanidad y tienen tanto de sentimientos como de pensamientos, si no se cumple una de estas dos condiciones, entonces, no se trata de una imagen primigenia.

Como nos dice Luis José Ubando: "El programa arquetípico no ha cambiado, lo que se transforma infinitamente son las formas externas como se manifiesta." (4) Y efectivamente, es cada sociedad con sus específicas condiciones históricas, la que va a definir los elementos (de acuerdo a su escala de valores e ideologías) son deseables y cuáles deberán reprimirse. Asimismo, será su especificidad lo que determine con que símbolos e ideas se llenarán los arquetipos, cabe decir que éste no es un proceso decisión consciente y voluntario, sino que tendrá un fuerte ingrediente inconsciente. En suma, podemos afirmar que el inconsciente colectivo lo es dado su generalidad a pueblos y épocas y porque son los hombres (colectivamente) quienes los dotarán de significado y actuarán conforme a ello. Es decir, colectivo en origen, desarrollo y acción.

2.1.2 LOS ARQUETIPOS

Antes de enumerar los arquetipos que se encuentran dentro del inconsciente colectivo, es menester, apuntar que no los vamos a encontrar de una forma pura e individual, no olvidemos que el inconsciente colectivo se caracteriza por un movimiento e interrelación continuos que tienden, a través de los símbolos, a una conciliación de contrarios. De este modo, por lo general, no vamos a ver un arquetipo actuando en solitario sino una variedad de ellos en relación. De igual manera, debemos no perder de vista que los arquetipos son duales: positivos y negativos, y ambas caras de la moneda pueden actuar simultáneamente.

Los arquetipos son: el Ego, la Sombra, la Persona, el Anima-Animus, el Sí-mismo, la Madre, el Padre, el Niño Divino, la Doncella, el Héroe, el Anciano Sabio, el Embaucador y la Unión de Contrarios.

Una de las cuestiones que ha permitido que el pensamiento de Jung sea tan constantemente malentendido es su terminología, por ello, cuando se nombren ciertos conceptos no debemos tomarlos de una forma literal o ampliamente

connotativa, debemos entender su denominación de una forma figurativa, para así efectivamente comprender su significado.

A continuación se va a explicar cada una de las imágenes primigenias mencionadas anteriormente.

a) EGO (Ego)

Jung también se refiere a él como self (con minúscula), ego consciente o simplemente Ego.

Esta instancia se refiere a la forma como nos vemos a nosotros mismos, junto con los sentimientos conscientes e inconscientes que acompañan esta visión. El Ego representa el duro trabajo de autoconocimiento que nos hace humanos.

La visión junguiana del Ego relativiza nuestro autoconocimiento y sentido de importancia cósmica, mostrándonos como residiendo en un universo psíquico que es más grande que nuestra frágil y fugaz autoimagen y conocimiento.

El Ego es la instancia que nos hace posible la metamorfosis de lo potencial a lo actual en la conciencia. Por tanto, el Ego no es potencial en sí mismo sino el instrumento indispensable que permite la comprensión de ese potencial.

"Si consideramos ese gran potencial como unidad, aparecerá a los ojos del observador como un concepto algo más manejable y comprensible, sobre todo si se le reconoce con una palabra. Son numerosas las palabras cuyo significado se aproxima a esta unidad, por ejemplo 'totalidad'. Así, pues el proceso de desarrollo está determinado por la forma de relación ego-totalidad. La totalidad es actual una vez que accede a la conciencia a través del ego y no es actual cuando queda inaccesible a la conciencia; entonces decimos que permanece inconsciente (...) La gran porción inconsciente de la totalidad se encuentra, en parte, en una quietud absoluta y en parte en una actividad susceptible de ser registrada por la conciencia." (5)

El Ego guarda una estrecha relación con otro arquetipo: la Sombra, y entre ambos se da una continua contradicción y lucha. El sentimiento de culpa (desafortunadamente, tan extendido en los seres humanos) es el resultado de estas contradicciones, es decir, el Ego acaba sintiéndose incapaz y culpable por no poder "controlar" exitosamente su Sombra, y termina por asumir la responsabilidad de las acciones de ésta que, por lo general, le son molestas y desagradables.

b) SOMBRA (Shadow)

Es el componente de nuestra personalidad que, por lo general tiene un signo negativo. En esta personalidad inferior está todo aquello que no quiere adaptarse ni acomodarse a las reglas y leyes de la vida consciente, son los aspectos escondidos, reprimidos y desfavorables de la personalidad.

Hay que tener cuidado con este término, ya que el hecho de que estas características que conforman la Sombra tengan una apariencia negativa para nuestro Ego, no quiere decir que efectivamente lo sean. De hecho, la Sombra puede incluir rasgos positivos y creativos como las inclinaciones artísticas, la ternura, la honestidad, la intuición, la sensibilidad, etc., valores que son necesitados por la consciencia pero que existen en una forma que hace difícil integrarlos a nuestra vida.

Las características que son reprimidas y se convierten en nuestra Sombra dependerá de lo que hayamos aprendido en el núcleo familiar y otras relaciones, de lo que nos hayan enseñado que es valioso y funcional dentro del medio en el que nacimos y nos movemos.

Por tanto, la percepción de nuestra Sombra (necesaria para un proceso de crecimiento) es dolorosa, porque incluye los poco placenteros e "inmorales" aspectos de nosotros que quisiéramos pretender que no existen ó no tienen efecto en nuestras vidas; contradice la forma en que nos quisiéramos ver a nosotros mismos ó como deseamos que nos vean los demás y reta continuamente nuestro sentido de nosotros mismos.

Cuando continuamente negamos y reprimimos a la Sombra la mantenemos en el inconsciente, sin embargo, este hecho no le resta su fuerza psíquica y la Sombra actúa tras bambalinas causando todo tipo de comportamientos compulsivos ó neuróticos, haciéndonos caer en omisiones u olvidos, fomentando lapsus linguae ó generando actos impulsivos ó impensados. Cuando a una persona la llamamos por otro nombre, cuando decimos alguna palabra que contradice lo que estamos exponiendo, cuando "sin saber por qué" respondemos de una forma altamente violenta, podemos estar seguros que la Sombra está detrás.

Otra situación que se da comúnmente relacionada a la Sombra es la proyección, esto es, les atribuimos a otros nuestras características desagradables y actuamos en consecuencia. Por ejemplo, cuántas veces no hemos visto quejarse a una hija de lo "horrible" que es su madre (ó viceversa) y, sin embargo, a nuestros ojos ellas son iguales.

La Sombra es más susceptible a contagios colectivos que la personalidad consciente y si le aunamos la proyección que no sólo puede referirse a personas sino a grupos ó naciones enteras, entonces tenemos un elemento importante para comprender los movimientos xenófobos ó de violencia contra algún grupo específico.

c) PERSONA (Person)

"Complejo funcional que surge por razones de adaptación ó de la necesaria comodidad, pero que no es idéntico a la individualidad. El complejo funcional de la **persona** se refiere exclusivamente a la relación con los objetos." (6)

La Persona es esa parte de la personalidad usada y desarrollada en nuestras interacciones; muestra cara externa consciente, nuestra máscara social. Nuestra Persona puede ser una máscara bien desarrollada y socialmente aceptada como el "gran intelectual", "la devota esposa", "la buena madre", "el ejecutivo exitoso", "el joven bueno", etc. ó, por el contrario, una bien desarrollada máscara pero que resulta inadaptada socialmente como "el artista rebelde", "el tacaño irredento", "la mujer frívola e interesada", etc. pero independientemente de los rasgos adoptados sigue siendo la Persona, una cara y un rol mostrado a los otros y utilizado para dar forma a nuestro sí-mismo exterior.

La Persona funciona como un mediador entre el Ego y el mundo exterior, un mediador comparable en importancia al Anima-Animus que sirve como intermediario entre el Ego y el inconsciente. Por este motivo, Jung consideró a la Persona como un segmento colectivo de la psique, la Persona toma forma y función de las relaciones con el exterior: la realidad colectiva. Es un sector fundamental de la personalidad que se erige en un escudo protector del propio self interior.

No es extraño que algunos individuos se identifiquen a tal grado con la Persona que lleguen a negar su parte interna, convenciéndose de que no son nada más que su profesión ó su posición social.

d) ANIMA-ANIMUS (Anima-Animus)

Anima es la contraparte femenina del varón y Animus la contraparte masculina de la mujer. Ambas son modos simbólicos de percepción y comportamiento que están representados por figuras del sexo opuesto en nuestra psique individual. Jung, en algunas ocasiones, se refirió al Anima como la femineidad inferior del hombre y al Animus como la masculinidad inferior de la mujer. El sentido de la palabra inferior es doble: por una parte, hace referencia a que subyacen a nuestra personalidad consciente y, por otro lado, se refiere a que funcionan de una forma imperfecta.

Pese a esta doble inferioridad estos arquetipos tienen la importantísima función de servir como mediadores al inconsciente, de ser un vínculo entre nuestro Ego y nuestra vida interior, invitándonos y llevándonos a una comprensión más completa de nuestra parte inconsciente.

En el mundo onírico estas figuras asumen aspectos antropomórficos y sirven de compañeros y guías al soñante, la misma situación se repite en incontables ocasiones en los cuentos del folklore y grandes obras de la literatura en donde una figura del sexo opuesto guía al héroe ó la heroína a la meta al final de la historia.

El Anima es, así, una personificación de todas las tendencias femeninas en la psique de un hombre, tales como la sensibilidad a la naturaleza, capacidad para el amor personal, facultad de captar lo irracional, sospechas premonitorias, vagos sentimientos y estados de ánimo y, sobre todo, su relación con el inconsciente.

El Animus dado su aspecto dual de arquetipo muestra aspectos positivos y negativos. El Animus está fundamentalmente influido por el padre de la mujer, quien dota a las convicciones de un tono autoritario que las presenta como verdaderas, aunque estas afirmaciones no incluyan la realidad individual de la mujer tal como efectivamente es. También puede incluirse dentro de él rasgos como la brutalidad, el descuido, la plática superficial y las ideas obstinadas. En cuanto a su lado positivo puede constituir un puente hacia el Sí-mismo utilizando su actividad creadora, puede personificar un espíritu emprendedor, audaz, veraz y, en su forma más elevada, de profundidad espiritual.

"El ánimus, exactamente igual que el ánima, muestra cuatro etapas de desarrollo. La primera aparece como una personificación del mero poder físico, por ejemplo, como campeón atlético u 'hombre musculoso'. En la segunda etapa, posee iniciativa y capacidad para planear la acción. En la tercera, el ánima se transforma en la 'palabra', apareciendo con frecuencia como profesor ó sacerdote. Finalmente, en su cuarta manifestación, el ánimus es la encarnación del significado. En este elevado nivel, se convierte (como el ánima) en mediador de la experiencia religiosa por la cual la vida adquiere un nuevo significado." (7)

e) SI-MISMO (Self)

"Conjunto íntegro de todos los fenómenos psíquicos que se dan en el ser humano. El Sí-mismo expresa la unidad y totalidad de la personalidad global. Pero en la medida en que esta última, a consecuencia de su componente inconsciente, nunca puede ser consciente sino de manera parcial, propiamente el concepto de Sí-mismo es empírico sólo en parte y, por tanto, en esa misma medida es un **postulado**." (8)

El Sí-mismo es el centro regulador que lleva a la personalidad a un desarrollo constante que lo libere de aquellos estados que resultan inmaduros ó demasiado fijos, y es el Ego el que va a proporcionar luz a todo este sistema, permitiéndole hacerse consciente y, por tanto, realizarse.

El niño posee el sentido de Totalidad pero sólo antes de que surja el Ego. Ya como adulto, este sentido de perfección y unidad se alcanza a través de la unión de la consciencia con los contenidos del inconsciente. Toda nueva etapa del desarrollo de nuestra existencia personal se acompaña del conflicto originario entre las exigencias del Ego y las del Sí-mismo. De hecho, este conflicto llega a manifestarse con mayor intensidad en el período de transición entre la primera madurez y una edad intermedia (aproximadamente entre los 35 y 40 años). Asimismo, en el cambio entre tal edad intermedia y la senectud reaparece esta necesidad de afirmar la diferencia entre la psique global y el Ego. La última vez que vuelve a presentarse esta situación es ante la aproximación de la muerte. De tal forma, que el proceso de desarrollo y crecimiento psíquico es constante a lo largo de toda la existencia, en suma, es un proceso de vida.

Cuando hablamos de Totalidad debemos comprenderla en dos aspectos: uno, como la totalidad misma y, el otro, como una ley de orden de todo cuanto implica la totalidad.

El gran significado que asumen algunos hechos, las misteriosas respuestas e intervenciones que aparecen en medio de circunstancias complejas ó de crisis, así como los fenómenos de sincronicidad en los que extrañas coincidencias transforman actitudes previas, son manifestaciones del Self.

Cualquier cosa de la que el hombre presupone una totalidad completa puede llegar a ser un símbolo del Sí-mismo. Por ello, el símbolo del Sí-mismo no contiene siempre aquella unidad requerida por la definición psicológica, incluso la figura misma de Jesucristo, ya que le falta el aspecto oscuro de la naturaleza psíquica: los pecados y las tinieblas. Sin integración del mal no podemos hablar, en sentido estricto, de totalidad.

"De hecho todas las representaciones divinas se comportan, como todas las imágenes que proceden del inconsciente, en forma compensatoria ó complementaria de un eventual estado de ánimo ó actitud total del hombre, ya que sólo con su aparición surge la totalidad espiritual en el hombre." (9)

f) MADRE (Mother)

La Madre, dado su carácter arquetípico, posee una vida dual: como generadora y arrebatadora de vida. Los símbolos primordiales de la Madre son la Madre Tierra de la que nace el mundo, La Madre del Cielo ó Celestial cuya bóveda mantiene y dirige al universo, la Diosa de a Fertilidad que nutre al mundo y a su gente, y la Diosa Madre Oscura quien traga y devora a sus hijos.

La Madre en su aspecto positivo protege, nutre, es abnegada y sirve como puerto seguro a sus hijos. En su sentido negativo castra, limita y coarta la libertad de su prole manteniéndolos junto a ella en base al miedo.

"En el programa arquetípico, los contenidos del inconsciente colectivo se encuentran ordenados bajo el siguiente esquema: Una base segura que da lugar a la generación, desarrollo, evolución y retorno a la misma base segura de ciertas formaciones en el campo de la consciencia. Una paradigma por excelencia de este esquema está representado por la relación madre-hijo: la madre es la base segura a partir de la cual el hijo emprende su retirada para explorar el mundo y vuelve nuevamente a ella. A medida que el hijo crece y va madurando, su alejamiento de la madre es cada vez mayor." (10) Este esquema se mantiene durante toda nuestra existencia.

Simbólicamente, la Madre viene a representar el proceso de individuación que implica el conocimiento de la Madre y la decisión de no perdernos en un útero regresivo de la niñez y los deseos infantiles, aprender a relacionarnos sanamente con ella y no inmolarnos en el proceso y saber alimentarnos y nutrirnos de ella sin, por ello, perder nuestra autonomía e independencia.

g) PADRE (Father)

Este es el arquetipo menos estudiado por Jung. Sabemos que el Padre, en su carácter doble, posee un aspecto ctónico, terreno y destructor, y otro, espiritual ó celestial.

Este arquetipo suele estar estrechamente relacionado con el del Héroe y el del Anciano Sabio, especialmente cuando se manifiesta su lado positivo, su ideal.

h) EL NIÑO DIVINO-NIÑO ETERNO (Puer)

Es el símbolo de la esperanza futura, la potencialidad de la vida, la simiente y la novedad.

El Niño Divino es mucho más que un simple infante, ya que posee un carácter sagrado y representa el precursor del héroe, este pequeño con frecuencia es sobrehumano y tiene dones que resultan sorprendentes para su edad.

Las características del Niño Eterno son la frivolidad, el placer y el juego, su carácter arquetípico significa que nunca crecerá. Y como arquetipo que es tiene su parte creadora y destructiva.

Richard Kiley en sus trabajos sobre "Complejo de Peter Pan", sostiene que una identificación continua con el Niño Eterno nos llevará a una inmadura y superficial entrada a la adultez, que implica una incapacidad para el crecimiento y la fecundidad. El Niño Eterno es así un pequeño príncipe volador lleno de esperanzas no realistas y anhelos inapropiados. En este sentido, el Niño Eterno guarda un vínculo muy cercano con el arquetipo de la Madre, a menos que el varón encuentre el equilibrio idóneo de autonomía e independencia de la Madre. Una identificación con él, puede llegar a parecer un camino atractivo para huir de las responsabilidades adultas y el dolor de la separación.

i) LA DONCELLA-VIRGEN-NIÑA ETERNA (The Koren-Maiden)

Es la compañera del Niño Eterno y comparte con él toda su capacidad de juego, sus potencialidades y su futuro heroísmo.

La multiplicidad de roles en la mitología griega (virgen, hija, esposa, reina del inframundo) se refleja en la multiplicidad de caminos en que Jung vió esta figura desde su perspectiva arquetípica.

Como reina del inframundo, esposa de Hades, es la mediadora entre consciente e inconsciente, entre la luz y las tinieblas. Como descendiente de la Gran Madre Tierra, ella tiene una firme conexión con la generosidad del Self y es el agente de realización del espíritu; ella es Perséfone como el agente del ciclo estacional de vida y muerte. Ella, naturalmente, representa la fuerza arquetípica de la femineidad de muchas maneras, especialmente en su aspecto de femineidad transformadora e intermediaria.

j) EL HEROE (Héroe)

La mitología es una prolífica fuente de relatos y leyendas que hablan de los héroes. Una y otra vez oímos la narración que refiere su nacimiento humilde pero milagroso, sus primeras manifestaciones de una fuerza ó inteligencia que sobrepasa en mucho a su edad, un rápido ascenso al poder, los enfrentamientos triunfales a todo tipo de monstruos ó fuerzas del mal, su debilidad ante el orgullo (hybris) y su caída ya sea por traición ó por un sacrificio que acaba desembocando en la muerte. Sin embargo, la muerte no es el fin del héroe ya que en numerosas ocasiones renace e incluso llega a realizar milagros u obras después de su fin trágico.

El héroe, arquetípicamente hablando, está estrechamente ligado a los ritos de iniciación y al Ego.

El rito de iniciación se refiere a la serie de rituales a través de los cuales los varones y mujeres jóvenes son separados de sus padres para integrarse y convertirse en miembros adultos de su sociedad. (11)

Los ritos de iniciación incluyen primero una separación de los novicios del resto del grupo, durante este lapso pueden recibir una preparación espiritual y tienen el deber de abstenerse de determinados alimentos ó actividades. Asimismo, puede exigírseles la realización de algún tipo de tarea ó prueba de resistencia que mostrará que el neófito es apto para el nuevo status que adquirirá. El momento más importante de este ritual lo constituye la mutilación (variable de acuerdo a cada cultura) la cual simboliza la muerte del iniciado como niño y su renacimiento como miembro, en este caso adulto, del clan ó tribu.

El proceso antes mencionado suele repetirse en incontables ocasiones dentro de las narraciones folklóricas y legendarias. Así, nuestro héroe se ve obligado a separarse de su grupo y enfrentar una serie de dificultades ó tareas. Dentro de los cuentos ó las leyendas es clásico que al héroe le sea advertido (por el personaje que sea) que no debe hacer determinada cosa ó, por el contrario, que para lograr éxito en su labor deberá realizar equis actividad. También, es común que el héroe ó heroína se vea acompañado ó auxiliado de animales, objetos ó personas que le ayudarán a enfrentar las dificultades que él solo no podría enfrentar.

Arquetípicamente estos personajes auxiliares son representantes simbólicos del Self ó Totalidad de la psique. Su cometido específico es ayudar al héroe a cumplir su cometido.

Un momento clave lo constituye el enfrentamiento a las fuerzas malignas (monstruos, dragones, ballenas, minotauros, etc.) en el que el héroe triunfará. Arquetípicamente, vencer al monstruo puede significar el triunfo sobre la Sombra a la cual, por medio de la mutilación ó muerte, se le quita su fuerza.

También el héroe es la representación simbólica del emergimiento del Ego y la separación del Edén. El héroe, así concebido, simboliza la forma en que nuestra conciencia nace, sin embargo, cuando ya ha alcanzado un grado determinado debe separarse del arquetipo Madre para lograr su independencia. En las narraciones folklóricas esta separación de la Madre representa uno de los trabajos del héroe, ya que éste debe comprender que la Madre y el Edén que ésta representa deben ser abandonados para que, a través de los ritos de iniciación, él ó ella puedan ser capaces de convertirse en seres autónomos. Simbólicamente la Madre puede ser representada por algún tipo de prohibición a salir de un lugar ó hacer algo ó por algún ser que asuma las características arquetípicas en su estado benevolente ó maléfico.

La lucha continua que enfrentan Ego y Sombra también aparece en estos relatos ligándose al emergimiento y desarrollo del Ego, este conflicto se expresa por la contienda entre el héroe y las potencias cósmicas del mal, personificada en todo tipo de monstruos.

En sentido psicológico, la imagen del héroe no debe entenderse como idéntica al Ego propiamente dicho. Debemos comprenderla más bien como los mecanismos y medios simbólicos a través de los cuales el Ego logra separarse de los arquetipos evocados por las imágenes materna y paterna, sobrepasando la inercia de la mente inconsciente y liberando al hombre ó mujer maduros de un deseo regresivo de retornar a la infancia.

"Como regla general, se puede decir que la necesidad de símbolos de héroes surge cuando el ego necesita fortalecerse, es decir, cuando la mente consciente necesita ayuda en alguna tarea que no puede realizar sola ó sin recurrir a las fuentes de fortaleza que yacen en la mente inconsciente." (12)

Y esta situación no es privativa de la juventud, sino de todos aquellos períodos en la vida en los que las exigencias del Ego y del Sí-mismo deban ser reevaluadas. Así, el héroe aparecerá cada vez que sea necesario para proporcionar una transición significativa aunque, conforme avanzamos en edad, su aparición irá perdiendo su tono secular y adquiriendo uno más espiritual.

k) EL ANCIANO SABIO (Old Wise Man)

El Anciano Sabio representa, por una parte, conocimiento, reflexión, discernimiento, comprensión, sabiduría, destreza, astucia, discreción e intuición; y por otra parte, también cualidades morales como la benevolencia y la caridad.

Es la personificación psíquica identificada con el espíritu, en especial espíritu de conocimiento y sabiduría, Logos en sus diversas formas y efectos. No obstante, a pesar de sus rasgos paternales y heroicos, el Anciano Sabio simboliza también cierta cualidad del espíritu masculino no relacionado con el Héroe ó el Padre, es decir, una tranquilidad plácida que no necesita para expresar su fuerza de los rasgos fálicos del héroe ó de la potencia creadora del padre, sino que es una especie de poder mágico que nos guía y fortifica en las batallas internas.

Al igual que el Héroe, el Anciano Sabio no es un figura exclusiva de la psicología masculina pero también puede aparecer para la mujer como la encarnación de cierto lado de su Animus, en especial, del positivo y servicial, la fuerza escondida de su propia sabiduría y espíritu, él crea y transforma, una figura que nos incita a ir hacia adelante sin presionar, que concilia y dirige sin ordenar o imponer.

Este arquetipo aparece en los sueños como sacerdote, mago, médico, maestro, abuelo o cualquier otra persona que posee autoridad. En los mitos y leyendas se materializa siempre que el héroe o la heroína están en una situación sumamente complicada la cual no puede superar sin una meditación profunda o una feliz ocurrencia que le otorgue la respuesta. Debido a que el héroe, por razones internas o externas, no puede llevar a cabo esta labor aparece, a fin de compensar la falla, la respuesta adecuada en forma de un pensamiento personificado, es decir, la figura del Anciano Sabio dispuesto a darle consejo y brindarle ayuda.

"Con frecuencia, en los cuentos el anciano plantea la pregunta de quién, por qué, dónde y hacia dónde, a fin de guiar hacia el conocimiento de sí mismo y al acopio de fuerzas mrales; y más frecuentemente aún proporciona los medios mágicos necesarios, es decir, la fuerza inesperada e inverosímil, capaz de conducir al éxito, que representa una característica especial de la personalidad unificada en el bien y el mal. Pero la intervención del anciano, es decir, la objetivación espontánea del arquetipo, es indispensable, pues la voluntad consciente, por sí sola, no está en condiciones de coordinar la personalidad de tal manera que pueda desarrollar una fuerza extraordinaria que la conduzca al éxito. Para ello se requiere necesariamente, no sólo en los cuentos sino en la vida misma, la intervención objetiva del arquetipo, el cual impide la reacción simplemente afectiva, por medio de una cadera de procesos interiores de confrontación y realización. Estos procesos permiten el planteamiento de quién, dónde, cómo y para qué en forma clara y facilitan así la comprensión de la situación de ese momento y de la meta." (13)

1) EL EMBUACADOR (Trickster)

El Embaucador es aquel que modifica nuestra suerte a su antojo, es el jugador bromista, el que invierte el curso de las cosas y, consecuentemente, la fuente de cambio y transformación.

Mitológica y simbólicamente, al Embaucador suele asociársele el robo, los trastornos y la sandez. Es Loki en la mitología escandinava, Hermes para los griegos y Kauymali para los huicholes.

En vista de que todos lo arquetipos tienen un aspecto dual: luminoso y oscuro, el Embaucador no es la excepción. Es un arquetipo masculino y está estrechamente ligado a la Sombra, ya que al igual que ésta continuamente trastoca el equilibrio del Ego dominante de la consciencia, desmintiendo nuestras intenciones conscientes, jugando travesuras dolorosas al concepto que tenemos de nuestra propia importancia, con lo cual aporta los impulsos de cambio tan necesarios para el desarrollo psíquico.

Al cambiar el curso acostumbrado de los acontecimientos, orilla al héroe a buscar nuevos caminos de acción, a replantearse sus estrategias y, sobre todo, a percatarse que es necesario un cambio y perfeccionamiento continuo para poder enfrentar la vida. A pesar de que su aparición puede resultar embarazosa ó trágica, al final se convierte en un elemento fundamental que permite la superación.

m) UNION DE CONTRARIOS (Coniunctio)

La Unión de Contrarios representa la fusión interna de lo masculino y lo femenino, elementos necesarios para la totalidad psicológica y espiritual. Semejante reunión nos llevará a una capacidad de verdadera intimidad y relación. La Unión de Contrarios es un símbolo de la totalidad psíquica que el Self representa.

Este arquetipo es simbolizado una y otra vez por imágenes de unión sexual (matrimonio entre hermano y hermana reales e incluso la relación sexual incestuosa) y por la figura del hermafrodita (mitad hombre y mitad mujer). Este símbolo fue entendido por Jung como una imagen apuntado a algo más allá de sí mismo, un misterio que nunca será completamente conocido.

Eros y Logos, femenino y masculino, son un par de principios que funcionan en la psique como opuestos eternos. Eros es el principio femenino de Relación y, Logos, el principio masculino de Conocimiento. Obviamente, como principios eternos de comportamiento humano, Eros y Logos no deben de comprenderse como particularidades exclusivas de un solo sexo, literalmente varón ó mujer.

Jung entendió Eros y Logos en dos sentidos. Por un lado, estos términos están ligados a lo que en aquella época estaba socialmente definido como tal. Así, el rol de la mujer en ese tiempo era uno y estaba íntimamente unido con sus relaciones interpersonales (esposa, madre, hija, ayudante) así como a características de personalidad específicas como la sutileza, la emotividad y la espiritualidad. Estos rasgos del principio del Eros pueden, entonces, ser denominados femeninos en el sentido que ellos constituían en esos ayeres la definición convencional occidental de la femineidad. Paralelamente, el rol masculino se basaba en su capacidad lógica y racional (como proveedores, profesionales, hombres de negocios) y se asociaba a características como abstracción, claridad de pensamiento, acción y solución de problemas. Por otro lado, Jung utilizó estos términos para indicar los principios arquetípicos que han sido representados a lo largo y ancho de la historia: Eros como principio de Relación y Logos como principio de Conocimiento.

Lo importante al leerlos es tener presente que tales principios permanecen abstractos, son patrones de comportamiento humano no intrínsecamente vinculados con el sexo anatómico. Así, masculino y femenino representan opuestos arquetípicos: analítico-sintético, destructivo-constructivo, luz-oscuridad, consciente-inconsciente, activo-pasivo. Puesto que los arquetipos son polaridades y poseen aspecto dual, la Unión de Contrarios representa la fusión de cada cualidad opuesta cuya reconciliación nos guía a una nueva unidad con nosotros mismos y los demás.

2.1.3 COMO SE LLENA EL CONTENIDO DEL ARQUETIPO SOCIALMENTE

Recapitulando, el **arquetipo** se refiere a las posibilidades de humana representación heredadas en la estructura del cerebro, es decir, modos de aprehender y comprender la realidad comunes a todos los seres humanos. Estos arquetipos, a pesar de las variaciones que sufra su simbolización en cada sociedad históricamente determinada, siguen siendo los mismos a lo largo del tiempo. Se caracterizan por ser inconscientes, duales (tanto positivos como negativos) y utilizar los símbolos como lenguaje. Asimismo, es la sociedad quien determina (inconscientemente) cuales serán los elementos, signos y símbolos que llenarán su existencia concreta.

Pero antes de pasar a los contenidos que en general nuestra sociedad ha dado a los arquetipos, es menester, clarificar dos conceptos claves para entender este proceso: valores e ideología.

Parsons nos dice que "Se puede llamar **valor** a un elemento de un sistema simbólico compartido que sirve de criterio para la selección entre las alternativas de orientación." (14)

Este concepto es importante porque pone de realce varias cosas. Por un lado, recupera la noción de sistema característica del Estructural-Funcionalismo que es el enfoque que guía esta investigación. En segundo lugar, toma el concepto de símbolo que nos permite enlazar esta noción sociológica con la Teoría Junguiana. En tercer lugar, al ser un sistema nos permite enriquecer el análisis por la idea de movimiento que subyace a él y comprender las diversas interrelaciones que se presentan entre valores diversos. En cuarto lugar, es importante indicar "compartido" ya que nos remite inmediatamente al carácter sociológico de la cuestión. En quinta posición, el hecho de que sea un criterio de selección lo inscribe en una estructura jerárquica de la que el individuo, según la situación, elegirá, es decir, nos habla de la posibilidad de que dentro de la estructura valorativa existan diversas opciones que se opongan, lo cual nos permitirá enlazar este concepto con el de ideología de Therborn. Por último, resalta la importancia del valor como origen y motor de la acción.

Para enriquecer este concepto de Parsons añadiremos algunas de las consideraciones de Risieri Frondizi, quien nos dice que "El valor no es una estructura, sino una **cualidad** estructural que surge de la reacción de un sujeto frente a las propiedades que se hallan en un objeto. Por otra parte, esta relación no se da en el vacío, sino en una situación física y humanamente determinada. La situación no es un hecho accesorio ó que sirve de mero fondo ó receptáculo a la relación del sujeto con las cualidades objetivas. Afecta a ambos miembros y, por consiguiente, al tipo de relación que mantienen." (15)

Con lo anterior es posible entrar de lleno a los dos elementos claves del proceso de valoración: sujeto y objeto. Deberemos entender al sujeto siempre con un trasfondo de vivencias psicológicas y sociales que influirán en el acto de conferir valor a un objeto ó cualidad y al hecho de tener que elegir entre dos ó más de estos valores. El objeto, desde esta visión estructural, permite explicar la aparente contradicción de conferir valor, así da las cualidades empíricas en las que se apoyará el valor y, al mismo tiempo, no equivaldrá al valor mismo.

Es importante destacar la importancia de la situación cuyos elementos son: el ambiente físico, el ambiente cultural, el medio social, el factor espacio-tiempo y el conjunto de necesidades, expectativas, aspiraciones y la posibilidad efectiva de cumplirlas. Ya que, como se indicó anteriormente, la relación sujeto-objeto no se da aislada, siempre estará influida por la situación que puede determinar la elección de valores contrarios.

Asimismo, no debemos olvidar que el proceso de dar valor es una relación, esto es, una correspondencia en dos sentidos. Por ejemplo, podemos pensar en la ley de la oferta y la demanda, en que la escasez de un bien puede incrementar su valor y la abundancia disminuirlo, situación que puede sujetarse, en algunos casos, a situaciones no económicas.

Los valores no existen aislados sino en relación a otros que conforman una escala u orden jerárquico. Una característica fundamental de ellos es la polaridad, es decir, se nos presentan desdoblados en un valor positivo y su correspondiente valor negativo. Este último existe por sí mismo y no por consecuencia del valor positivo. Lo que va a determinar la mayor importancia ó altura de un valor con respecto a otro es:

a) Las **reacciones del sujeto**, sus necesidades, aspiraciones, preferencia, intereses y demás condiciones socioculturales, psicológicas y fisiológicas.

b) Las **cualidades del objeto**. No es suficiente con que una persona prefiera algo para que se convierta en mejor, es necesario, que sea preferible para ella en esa situación específica. Dicha cualidad dependerá, en buena porción, de las propiedades del objeto.

c) La **situación**. Si cambian las condiciones en que se establece la relación sujeto-objeto variará lo preferible de ese valor, es decir, su altura.

Göran Therborn, ante las limitaciones que para él conlleva la concepción marxista de la ideología, reelabora el concepto y establece una definición de ideología que, a diferencia de otros enfoques, no se circunscribe exclusivamente a las clases sociales sino que permite comprenderla más allá de las condiciones económicas y las relaciones de producción, lo que da posibilidad de articular este concepto con otro tipo de enfoques teórico-metodológicos.

"El término 'ideología' será utilizado en un sentido muy amplio. No supondrá de antemano un contenido particular (falsedad, conocimiento erróneo, carácter imaginario por contraposición al real) ni asumirá necesariamente un grado de elaboración y coherencia. Más bien, hará referencia a ese aspecto de la condición humana bajo el cual los seres humanos viven sus vidas como actores conscientes en un mundo que cada uno de ellos comprende en diverso grado. La ideología es el medio a través del cual operan esta conciencia y significatividad(...) no como cuerpos de pensamiento ó estructuras de discurso per se, sino como manifestaciones del particular ser-en-el-mundo de unos actores conscientes, de unos sujetos humanos." (16)

Las ideologías no son posesiones sino **procesos sociales** complejos de interpelación que se dirigen a nosotros. En este proceso las ideologías tienden a superponerse, chocar, competir, hundirse ó reforzarse unas a otras. Las ideologías no sólo someten a la gente a un orden dado, sino que también la capacitan para una acción social, incluso para actos destinados a un cambio.

La formación de los seres humanos por parte de cualquier ideología implica un proceso simultáneo de cualificación y sometimiento, el cual incluye la interpelación por parte de un Sujeto Central que moldeará los ideales y aspiraciones de las personas. Tal Sujeto Central puede ser Dios, Padre, Razón, Clase ó algo más difuso.

Las ideologías someten y cualifican a los individuos diciéndoles, haciéndoles reconocer y relacionándolos con:

1.- Lo que existe y lo que no existe.

Esto es, quienes somos, qué es el mundo y cómo son los hombres, las mujeres, la sociedad y la naturaleza. De esta manera adquirimos un sentido de identidad y nos hacemos conscientes de lo que es verdadero y cierto.

2.- Lo que es bueno, agradable, bello, atrayente, justo, correcto y todas sus contrapartes.

De este modo se estructura y normalizan nuestros deseos.

3.- Lo que es posible e imposible.

Con ésto se va a modelar nuestro sentido de la mutabilidad y los resultados del cambio, así se configuran nuestros temores, ambiciones y esperanzas.

Pero, regresamos a la expresión "ser-en-el-mundo" utilizada por Therborn en su definición de ideología. "Ser" un sujeto humano es algo existencial e histórico. **Existencial** porque implica que se es un sujeto sexuado en un momento específico de su vida y relacionado con otros hombres y mujeres de diferentes generaciones que se encuentran a su vez en cierto punto del ciclo de sus vidas. **Histórico** porque se refiere a una persona que existe sólo en algunas sociedades y en un determinado momento histórico (por ejemplo: un chamán, un herrero, un rey, etc.). Ser "en-el-mundo" es a la vez inclusivo y posicional. **Inclusivo** porque hace referencia a un miembro de un mundo significativo y **posicional** porque dicho individuo ocupa un puesto determinado en el mundo con relación a otros miembros del mismo, tiene un género, una edad, una ocupación, una etnia, etc. Estas cuatro dimensiones constituyen las formas esenciales de la subjetividad humana.

Una vez que se han precisado los conceptos de ideología y valores podemos proceder a explicar de qué manera el arquetipo se llena socialmente de contenido.

Desde que el niño está por nacer, el entorno en que se moverá ya está plenamente estructurado, es decir, los padres y demás figuras parentales ó no que estarán en contacto con el niño son sujetos que ya se han conformado psicossocialmente, cada uno cuenta ya con una particular visión del mundo anclada en una estructura valorativa que determina sus aspiraciones y posibilidades. Además, por supuesto, que el nonato cuenta con una carga genética específica que lo determina en cierto grado.

Al nacer, será la madre ó la sustituta de ella, quien constituirá el principal vínculo del bebé. Conforme el niño crece y se desarrolla, la familia (nuclear ó extensa, según el caso) empezará a socializarlo, es decir, a prepararlo para la vida en sociedad inculcándole la escala valorativa y aspiracional que los conforma. Asimismo, el nivel económico del pequeño contribuirá aportando elementos para definirlo. La familia es el medio básico del cual se alimentará el niño en todo sentido. Y no sólo el proceso de educación se referirá al discurso expresado por quienes le rodean sino, sobre todo, por las acciones y omisiones que cometan. Dentro del núcleo familiar el infante aprenderá lo que existe y lo que no existe, lo que es posible y cuáles serán sus aspiraciones y deseos.

Al entrar a la edad escolar el niño ampliará sus horizontes así conocerá y trabará un contacto más estrecho con miembros de su generación y accederá al conocimiento impartido en las aulas. Conforme crece, sus círculos de acción se ampliarán y se verá inmerso en procesos de socialización secundaria.

La socialización reviste dos niveles: uno psicológico y uno social, que se entrelazan e interrelacionan para conformar y (re)constituir al sujeto. Cabe aclarar, que estos procesos no se dan en forma aislada y que continúan a lo largo de toda la vida.

Lo que el individuo aprende y los valores e ideologías con los que puede coexistir, serán los elementos que darán el material para que el arquetipo sea llenado colectivamente.

El Ego, como mencionamos anteriormente, es la manera cómo nos percibimos a nosotros mismos junto con los sentimientos que implica esta visión. El Ego se conforma, sobre todo, en base a lo que nos enseña la familia y, obviamente, el sexo jugará un papel determinante.

En México, al igual que en muchas otras sociedades patriarcales, existe un deber ser que constituirá el ideal de lo que un hombre ó una mujer deben ser. Así, en nuestro país, el varón es considerado el proveedor básico de la familia, poco importa que lo sea efectivamente ó no, él será quien "deba" traer el sustento al hogar. De modo, que si por determinada razón no lo consigue actúa ya sea con un profundo sentimiento de minusvalía ó, por el contrario, responsabiliza al mundo de su incapacidad. En contraparte, la mujer en una sociedad como la nuestra de padres ausentes asume la responsabilidad del sustento familiar, en ocasiones, menospreciando su trabajo para evitar confrontaciones con su pareja.

Así, el Ego recibe un ingrediente básico, esto es, su concepto del trabajo y productividad. Cuando se ve amenazado rehuye la confrontación ya sea por proyección ("el mundo de la culpa") ó con una sensación de inferioridad que busca compensación.

Las relaciones amorosas en nuestro país revisten características que rayan, en ocasiones, en lo patológico. Al varón se le ensalza su capacidad amorosa vinculada sobre todo con un concepto limitado y utilitarista de la sexualidad. La mujer, por el contrario, en sus relaciones amorosas debe ser exclusivista y con más razón en las sexuales. De esta forma, el Ego se conforma para el varón con un fuerte ingrediente de masculinidad vinculado a la potencia sexual más que a la capacidad de compromiso y verdadera intimidad. En las mujeres mexicanas, en vista del sentido de exclusividad que debe tener con relación al varón, se reprimen en cierta medida ó se subliman sus deseos sexuales que, de esta manera, pasan a formar parte de su Sombra ó adquirir caminos sociales compensatorios.

Vinculado al sentido del amor, las manifestaciones físicas de ternura ó cariño son permitidas a la mujer, de hecho, se espera que sea cariñosa. En el hombre, el contacto físico es limitado a circunstancias, formas y edades específicas basándose en un sentido incompleto de masculinidad. Así, el Ego de la mujer mexicana posee una disposición hacia lo afectivo que en el varón es coartada y reprimida.

La agresión atraviesa un proceso inverso al anterior. El Ego del varón se conforma y acepta de buen grado el ingrediente de violencia. En el sexo femenino, sobre todo en las clases medias, la violencia es reprimida continuamente excluyéndola en cierto grado del Ego, de tal modo, que se ha visto obligada a actuar por vías alternas ó desviadas. Por ejemplo, la violencia física se sustituye por una violencia verbal disfrazada que puede ser aún más hiriente y dañina.

Asimismo, los roles que aprendemos (padre-madre, hermano-hermana, hijo-hija, abuelo-abuela, novio-novia, etc.) van a enlazarse fuertemente con el Ego, dentro del cual los ideales de lo que son estos papeles determinarán acciones. Cuando el deber ser no se ajusta al ser, el Ego responderá con sentimientos de culpa, procesos de reducción de la disonancia que compensan el malestar (con algún tipo de justificación), proyecciones ó racionalizaciones de por qué no cumplimos cabalmente con lo que se espera de nosotros.

El concepto que tenemos de nosotros mismos se estructura, en buena medida, de lo que apreciamos que los demás ven en nosotros. Así, pese a los adelantos que se hayan logrado en cuanto a los derechos de las mujeres la realidad es que, en mayor ó menor grado, la mujer se refleja en los ojos de los demás como un ser de menor valía que los hombres, por tanto, su Ego tendrá un importante ingrediente de minusvalía que se reforzará de continuo en sus relaciones sociales y laborales. Empero, a pesar de que el varón pueda ser percibido con un mayor valor, su Ego contiene a su vez también el ingrediente de inferioridad (que continuamente busca ser reprimido ó soslayado) en función de que el concepto de masculinidad en base al cual se forma su Ego es una visión mutilada que niega parte de su personalidad.

Paralelamente a esta conformación del Ego, se va constituyendo la Sombra. Los varones mexicanos (con sus salvedades) poseen una Sombra en la que han depositado la intuición, las relaciones afectuosas físicas, la capacidad de sentir libremente, la rectitud (en ciertos sectores), la espiritualidad profunda (no la del 12 de diciembre), la capacidad de verbalizar sentimientos, en muchos casos la posibilidad de llanto, etc.

Por contraparte, las féminas han convertido en su Sombra la violencia física (en clases medias más que populares), el énfasis de su capacidad de razonamiento lógico (sobre todo en aquellas que no han tenido acceso a la escolaridad), su espíritu de aventura, la seguridad, en muchos casos la posibilidad de rebelarse y dar un no rotundo, la capacidad creadora no vinculada a sus esferas inmediatas de acción, la vocación de dominio, entre otras cosas.

Pero como se recordará, cuando la Sombra es reprimida sistemáticamente su energía no se pierde sino que busca caminos alternos de acción. De tal forma, que los ingredientes citados anteriormente toman apariencias diversas y, en ocasiones, dañinas para el individuo y quienes le rodean.

Cuando el hombre está bajo los influjos de las bebidas embriagantes, que como depresores del sistema nervioso ablandan las defensas psíquicas, puede ser capaz de dejar salir a su Sombra y mostrarse afectuoso, llorar como una Magdalena cualquiera, verbalizar los sentimientos de los que normalmente se avergüenza ó hacer caso a su intuición.

En el caso de la mujer, la Sombra puede tomar caminos bastante tortuosos, como el de que su deseo de poder y dominio se realice vía chantaje ó llanto, su violencia toma caminos socialmente "aceptados" como educar a los hijos vía golpes porque lo que se persigue es un fin "bueno", su capacidad de pensamiento abstracto y lógico (sino cuenta con herramientas teóricas y aún contando con ellas) puede enlazarse a pensamientos estructurados medianamente como el pseudo-esoterismo, su deseo de aventura lo puede vivir a través de los hijos, su autoritarismo la puede llevar a determinar la vida de su prole de una forma aparentemente inocua y suave.

Estrechamente vinculado a los procesos de llenado social de los arquetipos Ego y Sombra, aparece la Persona, esto es, el complejo funcional que surge por necesidad de adaptación ó comodidad.

Por consiguiente, la mujer mexicana podrá configurar este arquetipo y, de hecho, identificarse por completo como "la buena madre", la "buena esposa", ó la "buena hija". En función, de que la mujer de estratos económicos inferiores, no siempre tiene acceso a otros medios de realización llega a creer que su Persona es su Ego. Con ésto no se ignora el hecho de que gran parte de este país trabajan, sino que nos referimos a la circunstancia del sentido que le dan al trabajo más como medio de supervivencia que de realización. Sería necio pretender que las actividades laborales permitan la extensión y realización de la mujer cuando lo imperioso es ganar el sustento.

Conforme los niveles de escolaridad han ido creciendo en nuestro país, las mujeres han ampliado sus horizontes lo cual ha influido en el concepto de sí mismas. No obstante, en nuestra sociedad se da un proceso muy particular. Pese a que las mujeres han ingresado al mercado de trabajo y se han percatado de que

tienen la capacidad de ser independientes económicamente, pese a que a través de la escuela y otros medios se han hecho conscientes de su valía y derechos, pese a que a través del divorcio cuentan con una herramienta para finalizar una relación dañina, a pesar de que los anticonceptivos le dan la posibilidad de una sexualidad segura, pese a muchas otras cosas, tal parece que el cambio no ha sido tan profundo como aparenta. Ya que, incluso universitarias con un gran acceso a la cultura, en el fondo siguen conservando una buena dosis de valores tradicionales que con el matrimonio y la maternidad se recrudecen. Resulta paradójico que a pesar de la toma de conciencia de ciertos elementos que la pueden llevar a un nuevo concepto de femineidad, la mujer mexicana llegue a avergonzarse (en su interior) de sus logros, que se sienta culpable de completarse como ser humano. Sin embargo, esto tiene su explicación en que los valores de nuestra cultura tienen muchos siglos de arraigo y es difícil que en unas cuantas décadas puedan cambiarse de raíz, sobre todo, si existen mecanismos de control social que actúan diariamente para su conservación.

En cuanto a la Persona del hombre, el énfasis descansa en su función como proveedor. En sectores de escasas posibilidades económicas, la Persona y el Ego tienen un ingrediente básico de machismo. En clases medias, este elemento puede verse un tanto disminuido ó bien ser disfrazado, a través de todo tipo de razonamientos y actitudes. En clases medias y altas la Persona suele vincularse al concepto de ejecutivo exitoso convirtiéndose en una identificación poderosa, sobre todo en una clase en la que el éxito y el ascenso social constituyen una aspiración básica.

Con respecto al Animus y al Anima que, como se mencionó con anterioridad, se refiere a la masculinidad inferior de la mujer y a la parte femenina del varón, debemos recordar que se conforman y reciben una influencia definitiva del padre (en el caso de la mujer) y de la madre (con respecto al hombre) que en nuestra sociedad (como patriarcal que es) adquieren rasgos específicos.

El Anima del hombre se estructurará en base a una imagen de madres que utilizan el chantaje y la culpa como elementos de control familiar, una progenitora que con su abnegación y dedicación a la familia controlará y llevará las riendas, una madre castrante que utiliza el retorcimiento moral y emocional como armas, una madre sumisa que está dispuesta a soportar todo incluso la pérdida de la dignidad, una madre no dispuesta a dejar y ayudar a que sus hijos sean independientes, una madre que lo educará perfectamente para que se case con una muchacha igual a ella, una madre que en ocasiones entra en franca competencia con las otras mujeres con las que se relaciona su hijo, una madre espiritual y religiosa. Sin embargo, cabe aclarar que estos rasgos revisten variaciones de acuerdo a cada caso particular.

El Animus toma sus elementos de la figura paterna. En nuestra sociedad, el padre reviste una importancia secundaria en la familia y, con más razón, si tomamos en cuenta la extendida situación del abandono masculino ó la "casa chica". El Animus no se va a estructurar sólo de las acciones directas del padre sino, en especial, de sus omisiones y la imagen que nos den los otros, preponderantemente la madre. Así, el Animus se armará en base a características como la lejanía emocional, la violencia física (en muchas ocasiones), la irresponsabilidad, la capacidad de reprimir sentimientos, un concepto minusvalorador del sexo femenino, etc.

Aunque los elementos anteriormente mencionados puedan dar una imagen casi de egro de las figuras materna y paterna, no debemos olvidar que los arquetipos son duales, tienen dos polos.

De este modo, tanto el Anima como el Animus (al igual que los arquetipos Padre y Madre, estrechamente relacionados a éstos) revisten rasgos positivos, Así, el Animus y el arquetipo Padre tendrán un aspecto benévolo, de protección y solución a nuestros conflictos, constituirán una base segura en la cual podremos refugiarnos y cobrar fuerzas para seguir luchando, serán personajes que nos prestarán auxilio y que nos darán armas para enfrentar la adversidad. Como mediadores entre el consciente y el inconsciente, darán acceso al conocimiento que ignoramos que poseemos, otorgarán respuestas en momentos críticos y nos ayudarán a obtener del inconsciente colectivo elementos que nos ayuden a constituirnos como seres más completos.

El Anima al igual que el arquetipo de Madre en su porción benéfica constituirá una base de seguridad y protección, se erigirá en una imagen nutricia que permita alimentarnos de ella, su bondad y capacidad amorosa reconfortarán y sentarán bases para el alejamiento de ella, como fecundadora despertará nuestras habilidades creadoras. Y como intermediario entre el Ego y el inconsciente, a través de símbolos, dará las respuestas acertadas y conectará con un sentido de espiritualidad que tienda a la totalidad.

La madre mexicana posee características valiosas y loables como el amor a su familia, el interés genuino por los sentimientos propios y ajenos, una marcada intuición, sentido de espiritualidad, gran fuerza para enfrentar la adversidad, un heroísmo que no desmerece al de cualquier personaje legendario, una gran facilidad para establecer relaciones, habilidad para mantener a la familia unida, capacidad de trabajo, calidez, solidaridad, afectuosidad, entre muchas otras cosas.

Y el padre puede tener un verdadero interés por su familia a pesar de los extraños caminos que siga su amor, pese a su fatalismo procura seguir adelante, puede ser protector, dedicado, cálido y mantener relaciones duraderas.

Pasando al arquetipo Unión de Contrarios éste encuentra obstáculos importantes en una cultura que desprecia a la mitad de sus pobladores. La aceptación del lado femenino ó masculino del varón ó la mujer, topa constantemente con pared ¿cómo aceptar en nosotros algo que se desprecia?. Sin embargo, a pesar de que los cambios han sido muy lentos y sectarios, poco a poco empieza a reconocerse el valor del sexo femenino sobre todo en actividades no vinculadas fundamentalmente a sus roles específicos. Gradualmente, algunos varones han ido descubriendo, no sin cierto conflicto y reticencia, cualidades "femeninas" en su interior. Por consiguiente, en algunos sectores se comienzan a formar un nuevo concepto de paternidad en el que el acercamiento emocional al hijo(a) se vuelve valioso y deseable.

Cuando culturalmente el Coniunctio encuentra este tipo de escollos, puede actuar por otra vía: la espiritualidad, que dadas nuestras características históricas es susceptible de constituirse en un terreno fértil. Aunque la religiosidad del mexicano no se vincule especialmente a un afán de conocimiento y detallado de la doctrina católica, la religión es un elemento particularmente

importante que se liga a momentos claves de la vida: el nacimiento con el bautismo, el ingreso oficial a la religión con la Primera Comunión, la formación de un hogar con la boda religiosa y la muerte con los Santos Oleos. Un caso particular lo constituye la trascendencia de la muerte que se vincula con rituales como los Nueve Días, las misas anuales y la visita a la tumba. La religión católica, en mayor ó menor medida, se encuentra imbricada en la vida del mexicano.

El arquetipo del Niño Divino ciertamente tiene mucha tela de donde cortar en la mentalidad del mexicano. En una sociedad donde se da realce a la capacidad de "Don Juan" de un varón más que a una relación íntima efectiva entre hombre y mujer, en una cultura donde al varón desde pequeño se le segrega de ciertas actividades consideradas "mujeriles" que no le hacen precisamente apto para vivir solo, con una concepción de la vida que lo lleva a "soñar a lo grande" sin hacerle tomar consciencia que hay que trabajar más que ser "muy listo" para lograr sus aspiraciones y deseos, en una mentalidad que en numerosas ocasiones está dispuesta a excusarle todo, el arquetipo del Niño Eterno engarza a la perfección. De tal modo, que es común encontrar varones nacionales que no están dispuestos y quizá no saben como comprometerse, en que "pasarla bien" es más importante que pensar en un futuro (que dadas nuestras condiciones históricas por lo general es bastante incierto), que no saben asumir responsabilidades y que al identificarse plenamente con este arquetipo buscan caminos regresivos ante la menor dificultad que ponga en peligro sus características lúdicas e infantiles.

Empero, no debemos dejar de lado que este arquetipo cuenta con rasgos positivos como su potencial y su heroísmo por ser. Cuando el varón mexicano emprende efectivamente un camino hacia la adultez (no en sentido físico) encuentra en esta imagen primordial la fuerza para enfrentar la adversidad, para cumplir con sus ritos de iniciación y pasar a ser un hombre autónomo y productivo en su sociedad.

La contraparte de este arquetipo lo constituye la Niña Eterna. Al igual que el Niño Eterno, la Doncella comparte su capacidad lúdica, superficialidad y potencia creadora. En México, donde tal parece que el matrimonio sigue constituyendo el cambio de una patria potestad a otra, el arquetipo de la Niña Eterna se convierte en una opción viable de vida. Cuando el sexo femenino por educación y/o comodidad ha aprendido a reprimir su sentido de la autonomía, cuando dado su sexo puede renunciar a tomar las riendas de su vida, cuando a través del chantaje sentimental ó el llanto puede conseguir que los varones (padre, esposo, hermanos, amigos) la saquen de situaciones difíciles, cuando rehusa aceptar responsablemente el riesgo de la libertad, entonces la mujer mexicana no se despega de este arquetipo, que le permite conservar un sentido de seguridad basado en los otros y soslayar el trabajo que implica convertirse en un adulto completo y verdadero. Cuando la mujer se ve en la necesidad (por las razones que sea) de empezar a desarrollarse y asumirse como ser humano íntegro, la Doncella le dará sus rasgos positivos para lograrlo: la potencia generadora y la mediación para encontrar dentro de sí la fuerza para realizar esta transformación.

Por supuesto, no podemos omitir el arquetipo del Héroe. Afortunadamente, en nuestra sociedad no se han perdido del todo los rituales que llevan a los jóvenes a acceder a una etapa adulta. Aunque bien ya no revisten las características originarias, los ritos de iniciación aún guardan parte de su vigencia. En el caso de los varones serán otros hombres quienes los prepararán para esta transición, ya sean los amigos, el padre, el padrino ó algún tío. Lo que en la antigüedad consistía en la preparación espiritual ahora es "iniciar" al joven en "el mundo de las mujeres". Así, el muchacho recibe de boca de sus congéneres lo que ellos consideran que es la mujer, cómo relacionarse con ellas y como tratarlas. Desde "péguele para que lo respete" hasta "a la mujer no se le pega ni con el pétalo de una rosa", los demás varones dan una visión valorativa del "sexo débil" que asume características diferenciales, es decir, la madre y las hermanas son seres que no son mujeres, las otras muchachas son con las que verdaderamente habrá que interactuar. Una vez dotado de todo un universo de opiniones (con una buena dosis de incongruencia y contradicción) sobre las mujeres, el joven está listo para "volverse hombre".

En nuestra sociedad "convertirse en hombre" está estrechamente ligado a la genitalidad. El muchacho es "iniciado" mediante una relación sexual frecuentemente con una prostituta ó con una de sus novias. Una vez consumada la relación genital ó enunciado que se realizó, el joven ya puede ser considerado "un hombre de verdad".

En las jóvenes la iniciación más que referirse a la genitalidad en sí se vincula a su posibilidad, es decir, la aparición de la menstruación simboliza el cambio de estatus. La joven empieza a ser valorada de otra manera, se espera que sus expectativas, intereses, deseos y aspiraciones se modifiquen ya que no es más una niña sino una mujer. Sin embargo, la preparación para la menarca varía de acuerdo a las clases sociales y nivel educativo, con lo cual no se quiere decir que una joven de clase media necesariamente esté más preparada que una chica humilde. No obstante, las ideas y valoraciones que se inmiscuyen en este proceso son bastante contradictorias: por un lado, se dice a la joven que ya es una mujer y que debe adquirir las responsabilidades que eso conlleva pero, por el otro, se espera que aunque tenga la capacidad de procrear no debe ejercer sexualmente sino bajo ciertas condiciones: amor y matrimonio,

La pubertad de las mexicanas implica el aprendizaje de una serie de máximas a las que subyacen valores de tipo tradicional. Generalmente, este iniciar a las muchachas se refiere a su relación con los varones. Así, la joven nacional debe "darse a respetar"; si accede a una relación genital será bajo los auspicios del amor y con un solo varón que, por extraña alquimia, debe convertirse en el hombre de sus sueños; la virginidad es una "posesión" valiosa que sólo debe concederse a alguien especial; el noviazgo, conforme avanza la edad, es el camino para conocer a quien habrá de convertirse en su marido y padre de sus hijos; la mujer debe respetar las decisiones del hombre para que no la abandone, sino las respeta por lo menos debe fingir hacerlo; el matrimonio es una aspiración loable que de no concretarse lleva a los demás a pensar que algo está mal en ella, etc., etc.,

No olvidemos que el arquetipo del Héroe también se refiere al proceso de separación del Ego de las figuras paterna y materna. Esta superación y transformación de las relaciones originarias variará de acuerdo a la familia específica de que se trate. Sin embargo, a pesar de estas diferencias particulares en nuestra cultura esta situación llega a ser tardía y, en ocasiones, complicada.

Aunque efectivamente la separación puede ser temprana (sobre todo en zonas rurales) vía matrimonio, trabajo, estudios ó unión libre, el alejamiento reviste más rasgos de tipo físico que emocionales. No obstante que los hijos formen sus propios hogares, el vínculo hacia la familia originaria sigue siendo fuerte. La ligazón se mantiene y se ritualiza, manifestándose más que nada en tiempos difíciles ó en festividades como el Día de las Madres ó la época navideña. En el caso del hombre, éste sigue en relación con su madre incluso aportando medios económicos para su manutención. En el caso de las mujeres, aunque el distanciamiento se haya dado con el padre, la madre sigue ocupando un lugar primordial en su universo. De tal modo, que con frecuencia el arquetipo del Héroe no logra plena realización. Con ello no se afirma que no existan mexicanos (as) que no consigan concluir una separación sana de las imágenes parentales, sino que lo contrario es una situación muy común.

Otro mecanismo vinculado a este proceso es la introyección, es decir, hacemos nuestros los rasgos del otro. Así, aunque de hecho la separación se de, la influencia de los padres sigue presente en tanto que poseemos su imagen (valores, aspiraciones, expectativas, deseos, ideologías) en nuestro interior. A veces puede llegar a sorprendernos que a pesar de ser autónomos e independientes, cada vez podemos llegar a parecernos más a nuestros progenitores.

Otro arquetipo importante es el del Anciano Sabio. En zonas rurales, provincia y ciertos sectores económicos aún se conserva el respeto y veneración hacia las personas de la tercera edad. Empero, conforme los adelantos científicos, los factores históricos y la explosión demográfica han permitido que nuestro país se convierta en preponderantemente joven, tal parece que el anciano es un ser de segunda categoría. Las ideologías que ensalzan la juventud y sus características como valores supremos, las condiciones económicas y laborales que llevan a desechar una parte significativa de personas productivas debido a la edad, los sistemas de asistencia social y jubilación que constriñen cada vez más a una población anciana creciente, han coadyuvado a alterar las concepciones y valoraciones de las personas de la tercera edad.

No obstante, pese a las condiciones desafortunadas anteriores, el anciano sigue manteniendo una imagen de conocimiento y experiencia, sobre todo si se trata de nuestros padres. De este modo, el arquetipo se llena en su sentido benévolo con características como sabiduría, disposición a relacionarse y dar consejo, así como una visión más global dependiente de todo lo que ha vivido. Por contraparte, la cara negativa del arquetipo (en nuestro país) contiene rasgos como la inutilidad, lo obsoleto, la nula disposición al cambio, la chochez, lo improductivo, lo entrometido y la escasa comprensión.

El arquetipo del Embaucador, por su parte, en México tiene material más que suficiente para colmarse. Es de sobra conocido el carácter bromista, alegre, dicharachero, propenso a la fiesta y al chiste, tramposo, corrupto, de sonar a lo grande y buscar caminos fáciles, del mexicano. Como sucede cuando se quiere definir lo "mexicano" la generalización es una constante, por ello, con lo anterior no se pretende afirmar que todos tenemos en igual proporción esos rasgos, sino que pueden ser comunes (en mayor ó menor cantidad) a los nacionales.

Este arquetipo toma pues características particulares en nuestro país aunque no siempre estén vinculadas a su aspecto positivo. El mexicano tal parece que es contradictorio por naturaleza. Pese a un fatalismo característico nacido de condiciones religiosas, históricas y económicas determinadas, dentro del mexicano coexiste también la alegría, pero teñida de urgencia por el presente, un festejemos ahora que mañana Dios dirá. El futuro que se nos ha presentado desde siglos atrás como incierto aún hoy sigue siéndolo y, obviamente, permeará nuestras ideologías y valores.

El Embaucador, asimismo, se alimenta de una marcada tendencia al chiste, sin embargo, la broma reviste en nosotros un carácter particular. No es sólo el chiste inocente que busca hacer reír, sino aquel que sustituye el llanto con la risa, la impotencia con la burla y la agresión con el albur. El mexicano se ríe de los políticos porque carece de la convicción de que puede cambiar su entorno, por tanto, los agrade pero de una manera que no lo compromete. En el albur, entre risa y risa, el doble sentido lo que hace es disminuir al otro, preferentemente, con alusiones sexuales que lo presentan como "abierto", "femenino", "dominado".

La fiesta no es sólo la celebración ó conmemoración de algo, es la oportunidad de desfogarnos, de dejar salir a la Sombra bajo la justificación de que "no estábamos en nuestros cinco", es la oportunidad de disfrutar ahora sin preocuparnos de lo que será, es "ser libres". Empero, la fiesta es también activar el recuerdo pero, no de una forma creativa que conduzca al cambio, sino de un refocilarnos en el dolor ó de investirmos de rasgos ajenos sin comprometernos con ellos. La fiesta es, pues, un juego de apariencias.

Cuando históricamente hemos visto que el fruto de nuestro trabajo no desemboca en nuestro beneficio ó si lo hace es de forma parcial y temporal, consecuentemente, el trabajo no consigue un alto concepto, antes bien se le ve como un "mal necesario" y si se presenta la oportunidad de gozar de los beneficios con un mínimo esfuerzo, el mexicano no lo va a pensar mucho. En consecuencia, el Embaucador se ve fortalecido y se alimenta de la corrupción, el engaño y el "hacerse tonto solo".

Por último, hablemos del Sí Mismo o Self, arquetipo que se refiere, como su nombre lo expresa, a la fusión de elementos contradictorios tendiendo a conformar la Totalidad.

Desafortunadamente, este arquetipo es poco explotado por el mexicano en su sentido de acceder y asimilar a la Sombra de una forma consciente. Empero, conforme crecemos y la vida nos va colocando frente a situaciones críticas ó de cambio de una época de la vida a otra, este arquetipo se activa y nos lleva a una evaluación de nuestros valores y expectativas y la conveniencia ó no de seguirlos conservando.

Otro aspecto como se simboliza y manifiesta la Unión de Contrarios es el matrimonio. Aquí el mexicano encuentra mayores posibilidades de concretarlo. En función de que los conceptos de femineidad y masculinidad, así como los roles e ideologías vinculados a ellos, poseen cierta estabilidad (por no decir rigidez) en nuestra cultura, la fusión de ellos (a través del matrimonio ó equivalente) es posible. De este modo, el mexicano al vincularse con su opuesto (aparente) se complementa y acerca a la Totalidad. Empero, cabe añadir que en tanto no se de una consciencia de este proceso, difícilmente se completa.

Una vez que se ha explicado y descrito la manera y contenidos que llenan a grosso modo al arquetipo en nuestro país, podemos concluir que éste es un proceso ideológico con dos vertientes: psíquica y social, que en su indisoluble relación conforma y (re) definen el carácter del mexicano.

Como se recordará, tanto arquetipos como ideologías, no existen en solitario y en abstracto, por el contrario, su presencia y acción presupone interrelación constante y enriquecimiento mutuo, los cuales dan como resultado y se anclan en condiciones objetivas de existencia.

La interdependencia de lo individual y lo social en su constante e inacabado proceso arraigan y redefinen continuamente los valores de los individuos y la sociedad modificando ó reforzando la importancia que tienen dentro de una estructura valorativa.

De igual forma, los valores no están aislados, como parte indispensable de cualquier ideología compiten y son elegidos (según la situación particular) para orientar nuestras acciones u omisiones.

Las ideologías y sus estructuras valorativas implícitas, así como su manifestación arquetípica, dirán entonces al hombre en que creer, lo que es posible y lo que es bueno ó deseable, articulando de esta forma una estructura aspiracional y una visión que nos ubica en el mundo y nuestra relación con él.

Ideologías, valores, arquetipos no son más que parte del proceso de la vida humana, analíticamente discernibles, pero vivencialmente indisolubles.

2.2. EL AMOR

Una vez que hemos visto como los arquetipos constituyen un elemento común a toda la humanidad y la forma como sus contenidos se llenan socialmente y, en particular, en México, es menester para poder conformar un concepto de amor arquetípico añadir algunos elementos más. De tal forma, que aquí procederemos a abordar la temática del amor. Primero, describiendo y explicando el llamado "amor romántico" ya que es éste el que impera en nuestro objeto de estudio: la telenovela mexicana. Pero debido a que aunque efectivamente la telenovela gira, por lo regular, en torno a una relación de pareja, dentro de ella se abordan otros tipos de amor como el filial, el de hermanos ó la amistad. Así que, en segundo lugar, añadiremos para cubrir este punto y enlazarlo con el siguiente, una visión del amor en general. En tercer lugar, se buscará dar un panorama de lo que es el amor en nuestro país.

2.2.1 EL AMOR ROMANTICO

Para comprender efectivamente lo que es el amor romántico, es necesario, tocar su antecedente inmediato: el amor cortesano.

El término de "amor cortesano" no se origina en la Edad Media, sino que fué introducido en 1883 por Gaston Paris para definir una actitud acerca del amor que vió la luz por vez primera en la literatura francesa en el siglo XII, y cuyos postulados eran:

- a) la creencia de que el amor sexual es, en sí mismo, algo maravilloso por el que es importante esforzarse
- b) el amor hace nobles al amado y al amante
- c) el amor sexual no es reductible a los instintos
- d) el amor se enlaza con el cortejo pero no es imperiosamente una relación matrimonial
- e) el amor establece una unicidad entre varón y mujer

Pese a que estas creencias pueden resultarnos normales en la actualidad, para su tiempo, llegaron a tener un carácter subversivo que la Iglesia percibió e hizo todo lo posible por acallar.

En primer lugar, proponía la idea de la libre elección de los cónyuges y no que el matrimonio fuese meramente un arreglo con fines políticos ó económicos.

En segundo lugar, la noción de unicidad que sólo era reservada para el amor religioso, con el amor cortés podía encontrarse con una persona y en esta tierra.

En tercero, daba a la relación sexual un papel más allá de la reproducción, es, decir, podía ser la manifestación del amor.

En cuarto sitio, el amor cortés ensalza al amor mismo, como un anhelo y deseos despertados por alguien de carne y hueso (aunque idealizado).

En quinto lugar, aunque no subvertía la institución del matrimonio la socavaba al plantear la posibilidad del adulterio cuando los amantes lo consideraban un impedimento.

Para el siglo XV, cuando llega el Renacimiento, el amor cortesano se desmaterializa y armoniza con el dogma cristiano, de tal modo, que se atenúa y, para sobrevivir, pasa al ocultamiento y la clandestinidad. Se le han quitado en gran medida sus elementos libidinales y, en consecuencia, disminuye su rivalidad con la religión. Ya que lo que molestaba y agredía a los cristianos del medioevo no era tanto el placer de los sentidos en sí mismo (que de por sí consideraban maligno) sino la capacidad de atrapar y fomentar las pasiones humanas desviando a los hombres del amor a Dios.

El optimismo respecto a las capacidades del hombre, no sólo de disfrutar lo bello sin menoscabo del amor al Creador sino también de encontrar a Dios a través del amor a la belleza; una fe y confianza básica en la bondad sacramental de la belleza donde quiera que se encuentre, es sin duda, el fundamento filosófico que hizo posibles los logros del Renacimiento.

Transcurren los años y arribamos al siglo XIX, tiempo de cambio y transformaciones profundas, tiempo de reformulaciones filosóficas y artísticas, tiempo de esperanzas y sueños, tiempo de Romanticismo.

La palabra "romántico" fué acuñada por filósofos y poetas alemanes allá por el año de 1800 para referirse a la visión del mundo que estaban creando.

El Romanticismo sigue la tradición idealista que busca sentido en la naturaleza y que lo considera fundamental dentro de los anhelos del espíritu que permiten definir al hombre como tal, que se da cuenta que el amor es el más grande ejemplo de estos anhelos y, por tanto, su búsqueda es más valiosa e importante que cualquier otro objetivo ó interés.

"Como abogados del idealismo en el siglo XIX, los seguidores del amor romántico volvieron a despertar el interés por el platonismo, el cristianismo medieval, el neoplatonismo del Renacimiento, el amor cortesano en sus diferentes aspectos, y también por la literatura erótica de siglos más recientes. De Platón y los neoplatónicos heredaron la búsqueda de la pureza en un amor que trasciende a la experiencia sexual ordinaria, ya que el verdadero amor es para ellos una relación ideal que raras veces aparece en el mundo empírico. Del cristianismo (...) tomaron la noción de un amor interpersonal que permite al amante compartir la divinidad. En el amor cortesano vieron un intento por justificar entre hombre y mujer una intimidad que sería comparable al amor religioso." (17)

Ante la interrogante sobre qué es lo que diferencia al romanticismo de formas anteriores del idealismo, la respuesta es la tremenda relevancia que se da a los sentimientos sobre la razón. Lo cual no significa que los románticos creyeran que las emociones son todo lo que existe, sino que consideran que el sentimiento es esencial tanto en lo que se refiere a lo moral como en la adquisición de conocimiento y saber. **Para los románticos el amor hace posible conocer el mundo y apropiarse de él a través de un deseo de ser uno con otra gente, con el género humano ó con el universo.**

Coleridge, padre intelectual de una buena parte de esta corriente, cuando habla del amor entre los sexos describe una condición de absoluta unicidad y rechaza toda idea de separación entre amor y matrimonio. El amor es para Coleridge "...un deseo de todo el ser de estar unido a algo, ó algún ser, que se siente necesario para su integridad, por los medios más perfectos que permite la naturaleza y dicta la razón." (18) El amor es diferente de los apetitos corporales ya que posee una cualidad asociativa, esto es, no solo unifica opuestos que se complementan sino que también lo hace a través de un proceso imaginativo que da a lo natural la respuesta del amante.

Los románticos que siguieron a Coleridge interpretaron este sentido de unicidad de una forma más panteísta. Para ellos, la naturaleza no carece de espíritu ya que es una totalidad orgánica y dinámica que muestra un impulso de amor continuo. Y la cualidad asociativa no sólo constituiría una fusión entre lo diferente, sino que también implicaría una unión total entre amada y amante. A partir de este momento la noción de fusión adquiriría una relevancia creciente.

La fusión, como proceso místico, puede revestir un carácter doloroso y terrorífico y, también, uno placentero.

"En el amor romántico estas ideas respecto al cosmos florecieron como nunca antes. Si Dios y la naturaleza eran lo mismo, y si todo objeto contenía en sí a toda la realidad, el romanticismo podía llegar con facilidad a la conclusión de que todas las manifestaciones del amor eran buenas, y tal vez igualmente buenas. Sin importar lo que fuera la amada -imperfecta ó hasta pecaminosa- amarla era amar a Dios. Al fusionarse con algo, uno se fusionaba de modo inevitable con la totalidad de todo lo que existe. El amor conservaba su importancia metafísica pero se emancipaba de la búsqueda de perfección previa que había dominado a la filosofía antigua y medieval(...) De ello se derivaba que el amante romántico sólo tenía que buscar el amor mismo, es decir, que la experiencia del amor significaba más para él que los atributos de cualquier objeto específico." (19)

En términos generales, el amor romántico, ya sea en su carácter secular ó religioso, halla su divinidad en el acto de amar, el cual depende de la imaginación. El amor romántico es la búsqueda de un objeto de deseo que, pese a su inherente imperfección, se va haciendo menos imperfecto a medida que nos fusionamos con él de forma progresiva y exitosa.

El romanticismo contaba en su seno con dos vertientes principales: el benigno y el pesimista. El romanticismo benigno ve al amor como un medio de terminar con lo destructivo ó negativo de nosotros mismos, logrando así vivir en plenitud en esta vida; estaba lleno de optimismo en la medida que veían al amor como una

consumación natural entre hombres y mujeres (aunque sea imperfectamente). Por su parte, los románticos pesimistas miraban al amor como una búsqueda de la nada, cuestionando la naturaleza y la posibilidad de que haya un amor feliz y viendo en la muerte un elemento constitutivo del amor, deseable aunque amargo. En muchos románticos encontramos ambas visiones, a veces como ambivalencia y en otras como simple incongruencia.

Para el Romanticismo el concepto de amor sexual daba una meta erótica a la que podían aspirar tanto hombres como mujeres sin importar su origen. Implicaba la fusión con un alter ego, la otra mitad que sería capaz de compensar nuestras deficiencias, responder a nuestras inclinaciones más profundas y con quien pudiéramos establecer una completa comunicación. Así, el deseo sexual es mucho más que un vehículo ó resultante del amor, es un prerrequisito aún cuando se manifieste en forma atenuada. "Sólo el sexo puede generar la intensidad de impulso que a la vez simboliza e incorpora la unión mística preconizada por el romanticismo (...) Al mismo tiempo se creía que el amante tenía experiencia que ningún mecanismo físico sería capaz de infundir. Y es que su amor nunca es igualado con el sexo. El amor romántico eleva la sexualidad al hacer de ella algo superfísico, metafísico, algo trascendental más allá de lo meramente biológico...se convierte en un agente divino mediante el cual los seres humanos superan su naturaleza material." (20) En este sentido, el amor romántico supera al cortesano en la idealización de la experiencia sexual.

A diferencia del amor cortesano que implicaba personas de alto rango social, **el romanticismo democratiza el amor e ideaiza a personas que estaban lejos de la perfección antes de amar.** De hecho, la amada no tenía que ser la encarnación de la belleza, ya que la imaginación del amado le daba todas las perfecciones; cuanto peores eran los amantes se ponía en evidencia el infinito poder del amor.

Asimismo, dentro de esta corriente la magia adquiere un sentido distinto, ahora ya no causa u origina el amor a través de filtros ó encantamientos, sino que ahora el amor mismo es mágico.

Al poner el énfasis en la experiencia, esta visión tiende a preocuparse por explicar los detalles psicológicos, los sentimientos de los personajes en cada etapa por la que atraviesan. Intenta explicar y ahondar en el mundo interno, bucear en los recovecos del alma y de la destrucción.

La destructividad del amor romántico (marcadamente explotada por la corriente pesimista) era tanto interna como externa, ya que por muy feliz que se pudiera llegar a ser, el amor siempre aparejaba dolor, agonía y, frecuentemente, la muerte. Pero es precisamente este sufrimiento el que le da validez y se idealiza porque muestra lo hostil que puede ser el mundo y exalta el heroísmo de los amantes que están dispuestos a sacrificarlo todo. Así, el amor es más una experiencia dolorosa que dichosa.

En síntesis, el amor romántico se caracteriza por:

- a) Considerar la búsqueda del amor como el más grande anhelo del hombre.

- b) Preponderar el sentimiento sobre la razón y dar un papel activo a la imaginación.
- c) La creencia de que los amantes en su fusión adquieren un sentido de unicidad metafísica que los dota de la perfección de la que carecían antes de amar.
- d) Amar al amado(a) era amar a Dios. La divinidad se encuentra en el acto de amar.
- e) Reconoce que el amor implica a la vez dicha y dolor.
- f) Cree que la sexualidad es un agente divino mediante la cual los humanos superan su naturaleza material.
- g) Democratiza el amor: Todos pueden amar y ser amados.
- h) Pensar que el amor mismo es mágico.

2.2.2 EL AMOR COMO CONCEPTO

Desde hace siglos el amor ha sido motivo de innumerables poemas, ha llenado incontables páginas, se ha buscado comprenderlo desde los más diversos puntos de vista, se ha interpretado de mil maneras pero, sobre todo, ha sido vivido y sufrido intensamente por las personas. El amor, en sus más variadas manifestaciones, ha sido compañero eterno del hombre.

Cuando hablamos de amor, por lo general, nos remitimos casi de inmediato a la relación de pareja. Sin embargo, si queremos comprenderlo de forma más completa no debemos constreñirlo a este tipo sino que, por el contrario, debemos ampliar el horizonte e incluir en él otras formas como lo es la amistad, el amor de padres a hijos y viceversa, amor entre hermanos y a Dios. Por tanto, debemos buscar un concepto que sea lo suficientemente flexible para englobar todas estas posibilidades; así retomaremos, por un lado, a Irving Singer y, por el otro, a Francesco Alberoni y conjugando ambas visiones podremos acercarnos a una explicación global del fenómeno y proceso del amor.

Para Irving Singer "El amor, como una función del acto de conferir valor y del aprecio, es un estado de valoración; eleva la importancia del objeto mediante nuestra aceptación activa de dicho objeto. En sí mismo, el amor no es sexual ni no sexual (...) El amor es una manera de responder a algo o alguien." (21)

Del mismo modo que existen tipos distintos de amor, así también se dan diferencias significativas entre la apreciación y el hecho de conferir valores que constituyen el amor entre los hombres. **El amor sólo podrá existir con la condición insoslayable de que una persona confiera valor al otro, y para que sea mutuo, obviamente, implica que tal valoración actúe en dos sentidos. Sin**

embargo, esta mutua conferencia de valor no es suficiente para que el amor perdure, es menester, que los implicados en este proceso consideren asimismo valiosa tal relación, es decir, deben estar dispuestos a quererse tener amor mutuo.

Pero el amor no sólo implica el reconocer y otorgar importancia a los rasgos ó características deseables del otro, implica también el aprecio y conocimiento de los aspectos negativos del otro, so pena de caer en una negación ó idealización tal que el amor, entonces, no esté verdaderamente dirigido a la otra persona sino a la imagen que hemos creado de ella.

Amar a alguien significa crear una relación en la que el otro ó la otra adquieren un valor nuevo y, en ocasiones irremplazable; donde nuestra contraparte posee una nueva relevancia que hace que nos importe su bienestar. En este sentido, el amor va más allá de la mera apreciación. "En relación con nosotros mismos, confiere a otra persona una bondad especial, un valor personal, que emana de nuestra propia capacidad para amar e incluye algo más que el solo valor individual y objetivo que esta persona pueda tener también. El amor es conferir un valor que complementa, y a veces invalida, nuestras actitudes de apreciación. Al conferir, el amor otorga a la persona una categoría preferente que no se ha ganado por apreciación. Una persona adquiere este valor gratuito siendo lo que es. He aquí lo absurdo del amor: cualquier persona, por escaso que sea su valor desde el punto de vista de la apreciación, es lo que es. Al amar a alguien, conferimos valor al mero ser de esta persona." (22)

Pero, ahondemos un poco en el proceso de valoración. La humanidad forma parte de la naturaleza, vive en grupos ó sociedades, tiende a formar uniones íntimas con otras personas y se apega a distintos y disímiles objetos, actividades ó instituciones. Tal proceso, por supuesto, se da en y a través de escalas valorativas e ideologías, que aportarán los elementos necesarios para que podamos valorar lo real y, por tanto, guiar nuestros actos y respuesta a tal realidad. De tal forma, que la valoración organiza las respuestas que damos al mundo, proporciona una estructura para tomar decisiones, regula y sanciona la conducta, penetra en las disposiciones cognoscitivas y afectivas, permitiendo al hombre una actuación en la que se verá inmerso tanto su ser social como su ser individual.

Las personas no tienen ni un valor infinito ni una total ausencia de éste, lo adquieren ó lo pierden sólo al ser valorados ó valorarse a sí mismas en su relación con los otros, esto es, el valor en sí no significa nada más que cuando entra en un proceso de valoración contextual.

La valoración implica la apreciación que puede ser objetiva ó social e individual. Cabe añadir que las apreciaciones que hacemos de los otros son especialmente susceptibles de ser distorsionadas por nuestras esperanzas, deseos, nuestro impulso sexual o la necesidad de encontrar alguien a quien amar.

Las **apreciaciones objetivas** se refieren al valor que tiene una persona en relación a una comunidad ó grupo social, es decir, todo aquello que la sociedad específica considera importante, deseable, bueno ó digno de despertar una apreciación positiva. Por supuesto, tal apreciación estará históricamente determinada. Las apreciaciones objetivas siempre se acompañan y se relacionan con las **individuales** en las que decidimos el valor de alguien en función de nuestros intereses y necesidades propias, por supuesto, estas últimas no siempre coincidirán con las sociales y, en ocasiones, pueden ir en franca oposición. Ambos tipos de apreciación son habituales en el ser humano y frecuentemente se dan sin deliberación alguna, es decir, pueden poseer un ingrediente e influencia inconsciente.

Al reconocer la apreciación como un elemento muy importante del amor, y no una mera condición casual, abordamos entonces el amor como un continuo dar y recibir. Es imprescindible añadir que este proceso de apreciar y conferir valores no es privativo del inicio del amor sino que debe ser un proceso recurrente para que la relación perdure, sobre todo si tomamos en cuenta que el paso del tiempo nos modifica y hace variar nuestras expectativas, posibilidades y deseos, y no sólo eso, sino también transforma a aquellos que amamos, de tal modo, que si la valoración no se altera y se adecúa al transcurrir de la vida, difícilmente el amor perdurará.

Dentro de esta interpretación no se soslaya de ninguna manera la influencia de la infancia, sin embargo, aunque se reconoce que se vincula en cierta manera con las necesidades que tiene el niño de amor materno y paterno, las reacciones de los individuos no pueden deducirse de la niñez únicamente, ya que la capacidad de amar es una función del proceso de maduración en general, esto es, va cambiando y manifestándose de formas diferentes a lo largo de nuestra existencia.

Hasta aquí la visión presentada del amor nos permite entenderlo en sus diversos tipos, sin embargo, el enamoramiento de una pareja reviste una serie de rasgos que van más allá de esta conceptualización que aunque la desbordan siguen anclados en ella.

El enamoramiento se trata de un suceso dramático que afecta nuestras habituales formas de conducta y hasta las legítimas. Cualquiera locura si se hace "por amor" casi siempre encuentra la comprensión y disculpa de los demás. A los enamorados se les permite que "estén en la luna", que escriban poemas (aunque sean una afrenta a la literatura), que suspiren y se distraigan, que pierdan el apetito ó el sueño, que se expresen haciendo gala de cursilería ó que caigan en estados depresivos.

Francesco Alberoni nos dice que "El enamoramiento es el proceso que comienza con la destrucción del antiguo orden, por obra del estado naciente, y culmina con la construcción de un nuevo orden y una nueva cotidianidad. Y ello va dirigido al conjunto de las actividades y de las experiencias que acompañan la transición." (23)

Podemos enamorarnos sólo cuando en nuestro interior han madurado las condiciones para ello, es decir, cuando de una u otra manera estamos preparados para este cambio vital. Así, el sujeto sale de sí mismo y su energía se vuelve en un objeto de amor que simboliza y permite el cambio de nuestra vida.

El estado naciente aparece, completa y plenamente, sólo cuando el enamoramiento es recíproco. El estado naciente se refiere así a la experiencia de darnos cuenta de que algo está cambiando irremisiblemente, es el equivalente a una revelación ó un despertar; es un estado simultáneamente social e individual; es la forma que adopta el amor cuando se conforma una nueva pareja.

El enamoramiento es entonces un proceso bilateral que disuelve una trama social y reconstruye otra, esto es, implica la modificación de nuestra cotidianidad previa y da paso a una nueva, sólo que en este momento, ya no son sujetos individuales sino una pareja en un nuevo sistema de relaciones sociales y valores. En tanto que el enamoramiento hace partícipes (real ó potencialmente) a dos sujetos, cada uno de ellos con una familia, amistades y un mundo, se constituye entonces en un hecho social. No está por demás decir que ésto también puede suceder si uno de ellos se enamora y el otro ignora sus sentimientos, ya que aún aquí queda el inicio de un proceso colectivo que no llega a desarrollarse.

El enamoramiento correspondido es pues el reconocimiento de dos sujetos que se hallan inmersos en dicho estado naciente y que ven en el otro el medio para poder llevar a cabo un proyecto de vida más auténtico, intenso y verdadero.

En el estado naciente que es piedra angular del enamoramiento existe una serie de procesos característicos que se presentarán, en mayor ó menor grado, en las personas enamoradas:

- a) Antes de enamorarnos vivimos en lo cotidiano, en lo contingente pero conforme accedemos a este estado de amor vislumbramos otros planos de vida a los que consideramos verdaderamente reales.
- b) Reconsideramos nuestro concepto de amor ahora ya lo consideramos verdadero y podemos sentirnos en un estado de armonía con lo que nos rodea.
- c) En el nivel del pensamiento, se siente que existe un orden en las cosas, una verdad alcanzable.
- d) En cuanto a la moral, se puede tener la sensación de que las cosas y los sucesos son justos, que existe un acuerdo entre placer y deber.
- e) Paralelo al sentido de armonía se percibe que las cosas están conectadas de alguna manera y que somos parte del cosmos.
- f) Al ser nuestro objeto de amor único, singular e incomparable llegamos a concebirlo como el interlocutor verdadero para nosotros.

- g) Los amantes sufren un proceso de historización, es decir, recorren su pasado para reconstruir una nueva identidad.
- h) El concepto de libertad se redefine y significa ahora la libertad de dirigirnos hacia donde es importante ir y, aunque sea paradójico, la libertad de cumplir nuestro destino.
- i) Los enamorados tienden a la fusión, esto es, cada uno de ellos está dispuesto a modelarse de acuerdo a los deseos del otro y, en el proceso, van estableciendo una serie de límites y pactos.
- j) Los amantes tienen una actitud abierta al mundo, al considerar su amor valioso desean que los que les rodean compartan esta felicidad sin, por ello, renunciar (si encuentran resistencia) a luchar por su amor..

Por supuesto, todas las situaciones anteriores no se presentan en igual grado, número, intensidad y forma en todas las parejas. Serán las particularidades psicosociales de los integrantes de la pareja las que determinen la manera en como se manifestarán tales procesos. De igual forma, estas circunstancias no se mantendrán eternamente, conforme los enamorados van saliendo del estado naciente ingresan gradualmente en la realidad, la cual modificarán y remodelarán de acuerdo a su nuevo carácter de pareja así como a las aspiraciones, expectativas, deseos y realidades de cada uno de ellos en particular y en conjunto.

El amor es un acto de apreciación y de conferir valores en el que el objeto de amor es visto como fundamental y valioso para nosotros. Su apreciación incluirá rasgos sociales e individuales. Y el enamoramiento será entonces el proceso de destrucción de una cotidianidad previa y la construcción de una nueva que implica la formación de una pareja cuando es recíproco. Para que perdure el amor, será necesario que el acto de conferir valores sea recurrente y adaptable a las variables condiciones de existencia.

2.2.3 EL AMOR PARA EL MEXICANO

¿Cómo vive el mexicano el amor? ¿es igual el amor para todos los estratos sociales? ¿existe una manera de amar a la mexicana? Para responder estas interrogantes, es necesario, tomar en cuenta dos cuestiones básicas: uno, **el proceso histórico de nuestro país y, dos, determinar qué valores y sustentados por quien rigen nuestros conceptos sobre el amor.**

México es el producto del choque violento de dos mundos: España y el llamado Nuevo Mundo. Sin embargo, la visión del universo y la sociedad de ambas partes no era monolítica sino lo contrario. España guardaba dentro de sí numerosas contradicciones e influencias: ausencia de identidad nacional y reducida experiencia histórica común, una sociedad en que la religión conforma el primer vínculo de integración, un feudalismo rudimentario frente a formas de capitalismo avanzado del resto de Europa, una fuerza cultural proveniente de la

dominación árabe, una tendencia a desacreditar al "otro" mediante el origen, la defensa de la fe como una cuestión esencial en la supervivencia del incipiente concepto de "lo español" y una monarquía, que a diferencia del continente, es un estado de Gracia. Y lo que en ese entonces equivalía a México era un conglomerado de pueblos y naciones diferentes unificados bajo el yugo azteca, unificación que no implicaba necesariamente legitimación y consenso sobre la forma de pensar y obrar de los dominadores. Ambas visiones compartían un profundo autoritarismo, religiosidad y afán de dominio. Empero, las particulares condiciones históricas, económicas, técnicas y sociales del México antiguo no permitieron dar una batalla decisiva ante los invasores que, aprovechando su capacidad armamentista, su inmunidad a ciertas enfermedades y las divisiones político-económicas existentes, lograron sojuzgar a los naturales de estas tierras. No obstante, pese al poder conseguido por los peninsulares, el indígena cuando no presentó una batalla frontal lo hizo de otras formas más calladas pero no menos efectivas: aparentó adquirir las ideologías del extranjero pero les dió su particular visión, su carácter, su alma. Con el paso de los siglos, lo que otrora eran dos visiones se fusionaron y dieron lugar a algo nuevo: lo mexicano, que guarda la herencia de esas dos vertientes.

Hablar de lo mexicano es referirnos a un concepto cambiante que, pese a que puede mantener ciertos elementos constantes por tiempo prolongado, se va acoplado y alimentando de las condiciones históricas, va tomando aspectos diversos, caras nuevas.

Entre los rasgos que diversos autores adjudicaron al mexicano, podemos mencionar el sentimiento de minusvalía, el fatalismo, la reserva y disimulo de sus emociones, una desconfianza a priori hacia lo desconocido, poca capacidad de reflexión y análisis, una imaginación compensadora que puede derivar en mitomanía, su mimetismo, la superstición, un concepto del trabajo que lo ve como un mal necesario, la tendencia a lo microcósmico, gusto por el chiste, una particular relación con la muerte, etc. (24)

Como el amor y la sexualidad, tal como existen en una cultura específica, son siempre el reflejo de los ideales de dicha cultura así como de sus condiciones socio-históricas, por consiguiente, la forma como vive y expresa el mexicano el amor estarán teñidas por los rasgos que lo definen como tal.

Asimismo, los valores que se sustentan como deseables no son precisamente los de las clases más humildes, sino los de aquellos estratos sociales que gozan del poder y el prestigio necesarios para investir a su estructura valorativa, aspiracional e ideológicas con el carácter de verdadero, real, deseable y bueno. No podemos dejar de lado el poder que los medios masivos de comunicación poseen como difusores de las ideas y formas de ver el mundo, así como tampoco los medios de control y refuerzo social que regulan y sancionan las conductas. De este modo, las valoraciones que conforman el "deber ser" social provienen de los estratos más pudientes de la sociedad, y aunque presenten puntos de vista acordes con la clase media, éstos son palomeados por los sectores dominantes. Pese a que tales modelos ideales de conducta puedan no ajustarse a las condiciones objetivas de todos los pobladores de este país, se convierten en aspiraciones, en deseos a alcanzar.

Por supuesto, las ideologías y valores no pueden ser vividos de igual modo por los diferentes estratos sociales, por consecuencia, éstos los matizan y reformulan de acuerdo a sus condiciones específicas. Es decir, a pesar de que el ideal pueda ser el mismo la forma de llevarlo a la práctica tendrá numerosas variaciones.

Las diversas ideologías incluyen todos los aspectos referentes al hombre y entre los cuales el amor ocupa un sitio importante. El amor y las relaciones que conlleva no son sólo de un tipo, implican una multiplicidad de formas que, para facilitar el análisis, se agruparán en: amor de pareja, amor de padres a hijos y su contrario, amor entre hermanos, amor a Dios y, por supuesto, la amistad.

AMOR DE PAREJA

El noviazgo en México reviste características de estira y afloja, es un constante reacomodo de las aspiraciones y deseos de los novios. Para las mujeres, el noviazgo será el período que les permite conocer y darse cuenta si el "elegido" es el adecuado para formalizar una relación que habrá de acabar en boda. Los varones juegan un papel ambivalente en él, por un lado, ante el exterior alardean ó dan una imagen de que no están efectivamente enamorados, que la chica en cuestión es una más y, por otro lado, ante sí mismos (cuando efectivamente lo reconocen) y ante su círculo más cercano aceptan que la mujer "los trae de un ala".

En el amor de pareja coexisten dos visiones diferentes. Para la mujer, el amor es una cotinuidad, una sucesión de etapas que el varón va cubriendo y en la que los mimos, los halagos, los detalles y las palabras son elementos que prueban la existencia del amor. La mujer, a diferencia del hombre, establece una estrecha relación entre amor y sexo. Para el varón, el amor es discontinuo al igual que el erotismo, no son las palabras las que confirman el sentimiento sino las acciones.

La sexualidad en el noviazgo se limita a besos y caricias que hayan su legitimación en el "amor". El pasar a una relación genital implica un proceso de negociación continuo. Cuando a la mujer se le ha enseñado que la virginidad es su don máspreciado y que en ella descansa casi casi el honor de la familia, se ve reticente a "entregarla" a alguien que no le garantice una permanencia en su vida. Del mismo modo, en una cultura que la considera inferior generándole un concepto minusvalidador de sí misma, la mujer encuentra en la virginidad un arma de poder para controlar y, en muchos casos, llevar al altar al hombre. El varón aunque insiste en la llamada "prueba de amor" siente desconfianza si la chica en cuestión se la da rápidamente, esta suspicacia se sustenta en dos cosas: el temor a que la chica use el sexo con fines no eróticos y la idea de que si accede tan fácilmente es por que él no será el primero.

Conforme han pasado los años la sexualidad, el noviazgo y el concepto de virginidad han ido perdiendo su rigidez. Actualmente, los jóvenes (sobre todo en ámbitos urbanos) ya no ven al noviazgo como una relación única y definitiva. Tanto varones como mujeres poseen la libertad de establecer varias relaciones (no necesariamente simultáneas) antes de dar el carácter de definitiva a alguna; además, los vínculos que se generan entre los muchachos varían en cuanto a cercanía y perspectiva a futuro. Así, se establecen lazos que se caracterizan por

ser poco estables y orientarse hacia la diversión, la compañía y la posibilidad de caricias ó sexo explícito sin que por ello los jóvenes se sientan comprometidos. De igual manera, se forman nexos transitorios (en ocasiones reduciéndose a un par de encuentros) que se plantean como una posibilidad hedonista y erótica.

La existencia de los anticonceptivos y la idea que paulatinamente se extiende sobre la capacidad de decisión de las jóvenes sobre su propio cuerpo, han llevado a modificar el concepto de virginidad y los significados que adquiere el hecho de establecer relaciones sexuales con mayor libertad.

Durante el noviazgo, la pareja enseña una faz idealizada y cuando efectivamente alguno de ellos "muestra el cobre", el otro gracias a los mecanismos de negación e idealización se rehusará a verlo. Aunque los miembros de la pareja se percatan de los defectos del otro su visión romántica del amor los convencerá de que ellos serán capaces de cambiarlos.

A la mujer mexicana se le educa desde pequeña para su papel de esposa y madre, por ello, el quedarse "solterona", es casi una tragedia porque representa el fracaso de sus aspiraciones y la incapacidad de asumir el rol para el que fué preparada. Sin embargo, pese a que las mujeres que no se han casado a determinada edad pueden sentirse incómodas ó en algunos casos incompletas, el desarrollo profesional que se alcanza (sobre todo en ciertos estratos económicos) y un ligero cambio en las concepciones de la soltería, gradualmente afectan el concepto de "solterona" que empieza a sustituirse en algunos casos por el de libre elección. Asimismo, el hecho de decidir no contraer matrimonio no equivale a que la mujer no establezca ningún tipo de relación sentimental y-ó erótica, como sucedía por lo general en el pasado.

Una vez que la pareja llega al matrimonio ó su equivalente el concubinato, las relaciones amorosas sufren un cambio determinante. El ideal que ambos se habían formado de felicidad eterna se estrella contra una realidad que demuestra, día a día, que las cosas no son como imaginaron, por tal motivo la pareja sufre ajustes y transformaciones que la llevan a buscar un adecuamiento a las condiciones objetivas de existencia. Si la pareja no cuenta con la madurez suficiente, cosa muy frecuente, la "princesita" se transformará en "bruja" y el "príncipe azul" en sapo, y las frustraciones de ambos se dirigirán hacia el "culpable".

El matrimonio implica (para quienes pueden permitírsele) la idea de que la mujer debe renunciar a toda actividad que no se vincule directamente con el hogar, reasumiendo de esta forma la mujer su papel dependiente. Si efectivamente ella trabaja, generalmente, lo hará "por necesidad" y no comprenderá su actividad laboral como un medio de realización y sustento efectivo, tenderá a verlo como algo accesorio e incidental.

Cuando nuestro país cuenta con una escolaridad promedio que ni siquiera alcanza la primaria terminada, resulta absurdo suponer que los mexicanos posean conocimiento veraz y profundo sobre la sexualidad. De tal modo, que el sexo se desarrolla teñido de ignorancia, dominio, desprecio ó insatisfacción. En estratos que cuentan con una mayor escolaridad el conocimiento sobre la

sexualidad puede ser mayor en teoría, ya que no deja de sorprender que pese a la información con que se cuenta respecto a métodos anticonceptivos, los embarazos en adolescentes alcanzan cifras significativas. Esto nos habla de un conocimiento que no implica necesariamente conciencia. Además, la presencia de enfermedades como el SIDA lleva a los jóvenes a poner algunos frenos al ejercicio de su genitalidad.

En una sociedad como la nuestra en que las condiciones socioeconómicas llevan al grueso de la población a vivir en condiciones de pobreza, la frustración es una constante que frecuentemente desemboca en la violencia. Un hombre inseguro tenderá a buscar su afirmación en el sojuzgamiento de quienes le rodean, en este caso, su familia. Contrariamente, a lo que pueda suponerse la violencia intrafamiliar no es privativa de las clases humildes, se da en todos los estratos sociales, lo que variará es su ocultamiento. Mientras algunas esposas pobres (con una buena dosis de masoquismo) pueden llegar a sentirse orgullosas de las golpizas recibidas ("Me pega porque me quiere") en estratos de mayor capacidad económica la mujer no enseñará orgullosa "sus heridas de guerra" sino que disfrazará su situación con todo tipo de pretextos.

Y uno se pregunta ¿por qué muchas mujeres están dispuestas a aguantarlo todo de sus maridos ó concubinos? La respuesta puede ser el miedo, miedo a más violencia, pero sobre todo miedo a la inseguridad, porque aunque en términos reales la mujer cuente con la capacidad económica para seguir adelante y la fuerza para hacerlo no se siente capaz ya que le han enseñado que para sobrevivir necesita de un hombre. Amén, por supuesto, de las relaciones patológicas que llega a establecer con su pareja.

El matrimonio supone (al igual que el resto de las relaciones hombre-mujer) la inferioridad de las féminas. Y poco importa que no sea cierto, basta con que se lo crea así para que se actúe en consecuencia. Esta visión de las interacciones permea a todas las clases sociales aunque sus manifestaciones puedan variar mucho.

Con todo lo anterior tal pareciera que el amor es casi inexistente entre los mexicanos, lo cual no es exacto lo que sucede es que su forma de concretarse forzosamente se verá influida por las condiciones históricas. Efectivamente, el estado naciente se da pero al ingreso a la realidad de las parejas reviste estas características particulares, y no quiere decir que no se ame sino que se ama de una manera especial.

Un personaje paralelo a la esposa es "la otra". El hombre al que se le ha educado a que sólo puede llevar cierto tipo de relaciones con su esposa, que la fidelidad sólo es para ellas, que la hombría se mide a través de las conquistas y que el matrimonio debe perdurar, encuentran en "la otra" una opción viable. En ella aspira hallar lo que su esposa no le da sin plantearse si él también es responsable de ello, en "la otra" recupera su estado naciente sin que tenga necesariamente que confrontar la realidad.

Pese a las violentas reacciones que pueda tener la esposa al enterarse de la infidelidad de su marido, en muchas ocasiones, acaba por aceptarla ó "hacerse de la vista gorda", siempre y cuando esta situación no afecte en términos económicos a su familia. De hecho, la infidelidad del hombre puede convertirse

en un excelente medio de control familiar que refrenda su carácter de "sutil y mujercita" y que, asimismo, permite a la mujer volcar su agresión hacia su pareja vía chantaje ó manipulación de los hijos.

La infidelidad no es privativa de los varones, las mujeres también acuden a ella y, de esta forma, nace a figura de "el otro" ó "el amante". Aunque su frecuencia sea menor, la infidelidad femenina no es excepcional y responde a la idea que puede tener la esposa de que su marido no es lo "suficientemente hombre", lo cual puede significar que no le presta la atención que ella requiere, que no la satisface sexualmente, que no la hace "sentirse mujer" (cualquiera que sea el significado de ello) ó que no se ajusta a la imagen de fuerza y dominio que se espera de él. La mujer, por contraposición al varón, no establece relaciones fuera del matrimonio de larga duración, más bien, son de carácter temporal, ya sea por la dificultad que le implica mantenerlas ó por los mecanismos de control social que sancionan dicha conducta, amén por supuesto de los riesgos de embarazo que suponen y que ella pueda tener dificultad para justificar ó enfrentar en caso de que él no "responda".

En clases medias la infidelidad lleva más fácilmente al divorcio. La mujer de clase media puede perdonar muchas cosas pero no tan fácilmente que su marido la engañe porque de esta forma le demuestra que ella no es la "mujer de sus sueños" como creía y porque así rompe con la imagen idílica e idealizada que poseía del matrimonio. Pero también permite llegar al divorcio porque el marido ó la familia cuenta con mejores posibilidades económicas que le garantizarán su supervivencia y la de sus hijos aun sin seguir casada.

Llama la atención el hecho de que en la infidelidad la culpa recae, por lo general, en la amante más que en el marido, cómo si ella fuese la responsable única. Este curioso hecho responde a que es menos doloroso descargar las frustraciones y el dolor en alguien ajeno que cuestionarse que tan responsables son ambos integrantes de la pareja. Además tal deslindamiento de responsabilidades está positivamente sancionado por la sociedad, es decir, la otra es quien ha roto y violado ciertas reglas que ubican al matrimonio como una institución digna de respeto y tendiente a la permanencia. La otra, por lo general, actúa con conocimiento de causa y sabiendo que va a lesionar las condiciones familiares, afectivas, económicas y morales de los hijos, esto es, comete un acto en contra de seres que no pueden defenderse y ésto es algo que el mexicano no perdona con facilidad.

"La amante, pues, es considerada como prostituta, porque es el elemento en discordia y porque es la causa de la infidelidad. Pero la amante, en realidad, se convierte en la repetición, aún más caricaturizada, de la esposa. La amante estará recriminando constantemente con escenas de celos y llantos, al hombre, después de un tiempo, que si la quiere tendrá que divorciarse de su esposa y casarse con ella. La amante vive entonces la situación desgarrada de sentirse ilegítima y de aspirar a ser la nueva esposa. Este tipo de mujer siempre estará percibiendo el ideal de la felicidad; quiere darle al hombre la armonía, el equilibrio, el bienestar, la felicidad que no puede encontrar en su casa. Pero al cabo de un tiempo, la amante se convierte en una nueva forma de ser como la esposa, y de vivir con constantes culpas y con chantajes sentimentales." (25)

AMOR PADRES-HIJOS E HIJOS-PADRES

En México, la familia generalmente es una familia de padres ausentes, ya sea por trabajo, desinterés, abandono ó establecimiento de nuevas relaciones.

La madre es el eje en torno al cual gira y se sustenta la familia. Es ella la que establece un vínculo más cercano con los hijos, primero, porque ella cubre todas sus necesidades físicas y afectivas y, en segundo, porque es quien se encarga del cuidado, educación y vigilancia de los hijos.

En nuestro país la figura de la madre se reviste de un aspecto casi mítico, "...ella es vista como un ser extraordinario, que guarda un lugar privilegiado, trátase de quien se trate y haya lo que haga, será vista con reverencia, como alguien que está hecha de un material distinto, que es distinto, que merece respeto, amor; pero en forma graciosa, sin que sea preciso que tenga que ganarlo, sin que deba hacer ó actuar en forma particular. Es algo dado, que se acepta sin discusión, y que no está sujeto a duda, a escrutinio. Podría ser mal visto, intolerable para los demás si se actuara en forma distinta. Maternidad igual a condición única, inobjetable, no sujeta a ser probada ó demostrada, sólo porque sí, axiomática." (26)

Y son precisamente las madres las que se encargan de difundir e interiorizar en sus vástagos esta visión, una visión que las eleva pero que, al mismo tiempo, las constriñe al inculcarles un deber ser de altísimas proporciones. La mujer, desde que es pequeña, empieza su entrenamiento para ser madre, aprende a ocupar un lugar siempre por debajo de los hijos y el marido, aprende a minimizar y hasta negar sus necesidades, comprende que la abnegación es su camino y el sufrimiento su cruz, deja de lado las oportunidades para completarse creativamente como ser humano a cambio de "realizarse como madre", pero estas pérdidas finalmente las acaba cobrando. A cambio de estas renunciadas recibe y exige lealtad absoluta, amor incondicional, sustento vitalicio y veneración.

Cuando una mujer es limitada a realizarse solo vía matrimonio y maternidad, cuando sus horizontes se remiten exclusivamente a las tareas del hogar, debe encontrar dentro de éstos la satisfacción a todas sus necesidades y, por ello, le es tan difícil aceptar la autonomía e independencia de los hijos a los que, consciente ó inconscientemente, buscará retener ó mantener cerca para evitar el desmoronamiento del único universo al que ha tenido acceso.

Conforme la mujer, por elección ó por necesidad, amplía sus horizontes al ingresar al mercado de trabajo sufre una contradicción intensa ya que, por un lado, siente que tiene el derecho a desarrollarse ó la necesidad imperiosa de trabajar y, por el otro, se siente culpable (situación que es reforzada por su entorno) al no poder dedicar el tiempo que ella quisiera a su prole. Así, la mujer actual pese a poder llegar a ser económicamente independiente y hallar satisfacción en otras esferas de acción sigue constreñida y limitada por una serie de valores tradicionales que ya no se ajustan del todo a las condiciones socioeconómicas de nuestro país.

Por su parte, el padre es evaluado de una forma distinta a la de la madre, esto es, no se acepta a priori que sea suficientemente bueno, tendrá que demostrarlo de forma eficiente. Su lejanía no dará los elementos necesarios para poder llevar una relación cercana con sus vástajos. Si a ésto aunamos que su educación limita su capacidad de cercanía física afectuosa sobre todo con los varones, que el tiempo que convive con su familia es escaso y después de una agotadora jornada de trabajo, que comúnmente (sobre todo en ciertos estratos) ejerce una buena dosis de violencia física contra su familia, que es tradicionalmente quien ejecuta los castigos, difícilmente podrá relacionarse de una forma sana, afectuosa y continua con su progenie. Por tanto, el concepto de de él se formen sus hijos será limitado y, con frecuencia, con una mayor ó menor carga negativa,

Recordemos que cuando se explicó el arquetipo Padre y Madre, se hizo hincapié en su carácter dual. Así, el amor de los padres hacia sus hijos revestirá, asimismo, rasgos positivos. Los padres y madres mexicanos efectivamente pueden llegar a amar a sus hijos, los protegen, los cuidan, los apoyan, los enseñan, se sacrifican por ellos, les procuran lo que pueden según sus posibilidades, en suma, tratan de ser buenos padres.

AMOR ENTRE HERMANOS

Este tipo de amor aparece cuando entre los hermanos ha existido la posibilidad de desarrollarlo. En una sociedad como la nuestra en la que la monogamia no es una relación necesariamente de larga duración y en la que hombres y mujeres establecen lazos amorosos de pareja diversos, los hijos de uno ó ambos se relacionarán en función de las actitudes de los integrantes de la pareja. Si es una situación de infidelidad la culpa se hará extensiva a los descendientes de la otra, de tal modo, que las interacciones entre los medios hermanos serán sino inexistentes si complicadas.

Cuando la pareja se preocupa por no enemistar entre sí a hermanos ó medios hermanos, se constituye un suelo fértil para poder establecer relaciones verdaderamente amorosas entre ellos.

Por supuesto, no descontamos los casos en que la interacción entre ellos adquiera un carácter agresivo ó destructivo.

El amor entre hermanos a pesar de las rivalidades que puedan existir debido a la preferencia por alguno de ellos, el gran número de hijos entre los que deben repartirse los satisfactores materiales y afectivos y las responsabilidades que adquieren en función de la edad con respecto a los otros, puede revestir rasgos efectivos de un amor sincero y sano.

Si recordamos que las familias mexicanas poseen un padre ausente y que la madre (dadas las condiciones económicas existentes) tiene que colaborar activamente en la adquisición de bienes para la manutención del grupo familiar, los hijos, entonces, tienden a formar entre sí un bloque solidario, de protección y ayuda mutua que garantice su supervivencia y sea lo suficientemente fuerte para enfrentar las complicaciones de la vida diaria y las situaciones de crisis.

Cuando verdaderamente se desarrolla el amor entre hermanos este adquiere rasgos como la preocupación por los demás, la idea de que sobre todo los mayores, deben defender a los menores en circunstancias difíciles así como aportarles consejo, en ocasiones dada la edad de los mayores adquirirán un carácter parecido al de la madre ó el padre para suplir la ausencia de estos, asimismo la confianza (sobre todo si son del mismo sexo) ocupará un lugar importante en las relaciones. El amor entre hermanos adquiere su más alta manifestación cuando los progenitores (por la razón que sea) no están con ellos, y los hermanos a pesar de la ausencia de figuras paternas se constituyen efectivamente en una familia que asume los retos y responsabilidades dividiéndoselos entre sí y, el amor se constituye entonces, en la sustancia que los mantiene unidos.

El sentido de protección entre hermanos posee dos caminos básicos: por una parte, la que se dirige hacia los hermanos de menor edad y, por otra parte, los varones son educados en la idea de que deben convertirse casi en guardianes de las mujeres (otro caso más en que al sexo femenino se le coloca en un plano de dependencia y minoría de edad).

Un elemento clave que determina las relaciones entre hermanos es la sangre. El mexicano está convencido de que la sangre une, que es un lazo indisoluble que implica la protección y la defensa del otro. Un hermano puede insultar ó maltratar al otro, sin embargo, cuando la agresión ó el insulto proviene de un extraño (entiéndase alguien no unido por la sangre) la ofensa se hace extensiva a todos los hermanos y, por tanto, la defensa adquiere carácter familiar, se convierte en un deber ó una cuestión de honor. La sangre es un lazo que está por encima de lo demás, un nexo que hace posible y garantiza la supervivencia, aún en contra de sí mismos.

AMOR A DIOS

Cuando hablábamos del concepto de amor nos referíamos a un proceso de apreciar y conferir valores que para mantenerse debía de ser recurrente. El amor a Dios es un caso muy particular del amor, ya que al dirigirse a una figura divina, la retroalimentación deberá seguir caminos especiales. Efectivamente, el ser humano religioso y, en específico, el mexicano están convencidos de que Dios y la Virgen de Guadalupe los aman pero la certeza de tal amor la reciben por vía indirecta. Por un lado, refrendan la idea de ser amados por la doctrina y las palabras de los representantes de Dios en la tierra; por otro lado, esta sensación se refuerza al interpretar determinadas situaciones (sobre todo positivas) como si fuesen acción directa de la divinidad.

La religiosidad, por lo general, en el mexicano no implica un conocimiento profundo y reflexivo de los fundamentos de la religión, antes bien se orienta hacia las formas externas de ésta. El mexicano se considera hijo fundamentalmente de la Virgen de Guadalupe a quien orienta más su culto y veneración cayendo incluso en excesos. Asimismo, la religión adquiere un

carácter utilitario y sincrético, esto es, la Virgen en su carácter de madre y Dios en sus rasgos paternos, están ahí para ayudar, proteger, oír y dar respuesta efectiva a las oraciones y solicitudes de sus hijos; también hay que hacer notar que la forma en que se manifiesta el culto toma rasgos profanos como poner de cabeza a los santos, amalgamar las figuras religiosas con prácticas de origen mágico como las limpias, etc.

El amor del mexicano hacia Dios y la Virgen es de carácter un tanto infantil, es decir, son figuras supremas bajo cuyo dominio se está y a las cuales hay que agradar (vía autocastigo, veneración ó regalos) para garantizar su benevolencia. En caso de que el mexicano pase por circunstancias dolorosas ó críticas, las asumirá como pruebas de la divinidad para confirmar su fe ó de no encontrar soluciones las aceptará con resignación, de la misma manera que los hijos pueden asumir los castigos de sus padres y aunque puedan percibir ingredientes de injusticia las aceptará por de quién vienen y porque consideran tienen un fin bueno.

La Virgen de Guadalupe, para los mexicanos, es la madre mítica, genérica y suprema. La Virgen asume los rasgos benévolos del arquetipo Madre, es quien nutre y protege a sus hijos, es aquella que consuela y acoge en su regazo a sus sufrientes vástagos, es la que está dispuesta (como intermediaria del Sí-mismo) a dar las respuestas en las situaciones angustiantes, es aquella que en su carácter omnipotente realiza milagros para beneficio de su prole. Aunque su figura encarna una profunda contradicción, esto es, virgen y madre, el mexicano la percibe en su carácter materno y positivo. Dentro del catolicismo, la Virgen de Guadalupe ocupa un lugar secundario, empero para el mexicano ella es figura central, haciendo del mexicano un ser más que católico, guadalupano.

Dentro del guadalupanismo, la Virgen pierde su carácter arquetípico dual, sus rasgos destructores se subestiman ó adquieren características justificatorias. Sería impensable para un mexicano que su "madrecita" (la Virgen) pudiera guardar aspectos negativos. Aquí, se entrelazan de especial manera el concepto de la madre mexicana (buena por naturaleza) y de la figura divina.

Ser guadalupano es algo más que una preferencia por una divinidad en particular, antes bien, reviste rasgos y actitudes que conforman un estilo de vida. El guadalupanismo guarda una estrecha y especial vinculación con el patriotismo, la Virgen es estandarte y representación de la Patria, la Virgen será quien ayude e impulse a sus hijos en defensa de su hogar: la Iglesia y su país. Ser guadalupano está profundamente ligado, a una sociedad de padres ausentes, en la que las madres y, por consiguiente, la Madre Suprema son el eje de la familia y la vida.

Cuando en una familia los hijos han visto a la madre sistemáticamente ser humillada, rebajada y aceptar todo, los caminos de acción son dos: ó un desprecio hacia quien no se atreve a defenderse y hace de la sumisión una forma de vida, ó una identificación con tal figura que lo lleva a adquirir una manera similar de enfrentar y conducirse en la existencia. Tal parece que la segunda

vía encuentra un especial empuje con la veneración a la Virgen de Guadalupe, de tal modo, que los fieles encuentran en la sumisión y autoflagelación un camino adecuado para relacionarse con ella. De ahí, que acciones tales como ir de rodillas a la Basílica, ponerse nopales para lastimar la carne, ir descalzos ó pasar todo tipo de penurias para visitarla el 12 de diciembre en "su casa", se transmutan de actos que implican un profundo desprecio hacia la integridad individual en acciones deseables y agradables a los ojos de la Madre. El aspecto negativo del arquetipo se desplaza del símbolo al creyente.

AMISTAD

La amistad se refiere al afecto que existe entre personas sin que medie un lazo consanguíneo. La amistad tiene cierto parecido con el amor de hermanos, de hecho, los amigos llegan a considerarse como tales y adquieren las características y actitudes que el lazo de sangre implica. La amistad se establece poco a poco con los encuentros en los que sentimos que el otro, con su experiencia vital nos enriquece y ayuda a ser nosotros mismos. El amigo da confianza y nos ama y respeta por lo que somos (ó a pesar de lo que somos). A diferencia del amor de pareja, la amistad no guarda elementos de tipo erótico (ó éstos se encuentran coartados) y tiene la particularidad de que no necesitamos continuamente la presencia del amigo, ya que sabemos que siempre está ahí, de nuestro lado y dispuesto a prestarnos ayuda cuando lo necesitamos.

La amistad tiene una estructura amalgamada, implica y requiere amor, confianza, lealtad, simpatía, afecto y respeto. De igual manera, en la amistad los encuentros, independientemente del tiempo que medie entre ellos, se presentan como una continuidad, como si el tiempo no hubiese transcurrido y reiniciásemos el diálogo que se interrumpió.

En México, la amistad ocupa un lugar preponderante entre las relaciones que establecen las personas, al grado, que el amigo es considerado un miembro más de la familia incluso con derechos y obligaciones. La amistad puede llegar a ser un vínculo duradero incluso de toda la vida, y puede, en ocasiones, superar al amor entre hermanos ya que la elección es estrictamente de carácter moral y afectivo.

La amistad podrá existir en función de que los participantes de ella cuenten con elementos en común ya sea la edad, el sexo, las ideologías, la clase social, los intereses ó los valores, y perdurará dependiendo de que los amigos tengan la capacidad de ir evolucionando paralelamente ya que, de lo contrario, la diferencia de puntos comunes tenderá a separarlos.

En México, la amistad implica varios grados. Así, el "cuate" es el compañero de diversión y aventuras pero que, sin embargo, carece de la cercanía y afecto suficiente para ser considerado un amigo. El cuate podrá ser así temporal y transitorio, en caso de que la relación se continúe por tiempo prolongado no significará necesariamente que el cuate se convierta en amigo, ya que será el afecto el que determine el cambio. Junto al cuate conviven los "conocidos", es

decir, aquellos con los cuales se puede llevar una relación con cierta frecuencia pero que no conllevará relaciones más cercanas. Con el conocido se puede convivir en el trabajo, la calle ó una fiesta, pero nunca será él el depositario de nuestra confianza e intimidad. El amigo será, entonces, el "carnal" que como su nombre lo dice guarda con nosotros un vínculo de carne, de sangre, y como tal contará con nuestra incondicional ayuda, protección y cariño. El carnal es el hermano que, pese a no haber nacido de nuestros padres, alcanza el rango de familia.

La amistad en nuestro país puede llegar a institucionalizarse a través del compadrazgo, que es la certeza de que en caso de faltar alguno de los amigos el compadre ó la comadre ayudará a los hijos del que ya no esté. El compadrazgo es el reconocimiento oficial y religioso de la "carnalidad" del amigo, es decir al mundo "confío tanto en él que le dejo lo que más amo". El compadrazgo, dota al ahijado automáticamente del carácter de hijo, lo incluye en un nuevo entorno familiar. No obstante, el compadrazgo no siempre se basa para su elección en la amistad. En ocasiones, el padrino es elegido en función de su solvencia moral, económica ó política, que garanticen al ahijado la ayuda en la superación de ciertos obstáculos. Empero, pese a que no sea una estrecha relación de amistad la que haya determinado la selección del padrino, subyace el deber moral de éste de auxiliar a su ahijado. No es ya el vínculo amistoso el que obliga, sino el deber de cumplir las funciones y expectativas del nuevo rol adquirido.

Asimismo, cuando la amistad ha durado años ó se establece en la edad adulta, los amigos adquieren un nuevo rango familiar con respecto a los hijos, se les considera tíos, demostrando de esta forma el rango de hermanos que el afecto les ha dado.

2.3 EL AMOR ARQUETIPICO

2.3.1 DEFINICION Y MANIFESTACIONES

La construcción del concepto de "Amor Arquetípico" implica la fusión e interrelación de sus dos elementos componentes: amor y arquetipo.

Recordemos que el arquetipo se refiere a posibilidades de humana representación comunes a toda la humanidad y heredadas en la estructura cerebral, con modos de aprehender y comprender la realidad cuyo contenido será llenado colectivamente.

Por su parte, el amor se concibe como un proceso de apreciar y conferir valores que hace que el amado adquiera una importancia fundamental y se constituya como ser único e irremplazable en nuestros afectos.

El amor arquetípico será entonces; el proceso y acto de apreciar y conferir valores que da al sujeto depositario un rango de importancia y unicidad. Tal acto y proceso valorativo se da en y a través de la estructura psíquica universal, constituyéndose en una totalidad interdependiente, interrelacionada y en movimiento de lo psíquico y lo social.

Pero expliquemos más en detalle este concepto. En primer lugar, hay que destacar que el amor arquetípico, por naturaleza, posee un doble carácter: individual y colectivo. Individual en tanto se percibe como un proceso interior de la persona, en tanto también se fundamenta en las particulares características de sus arquetipos y, asimismo, porque todo acto de apreciación y de otorgar valores implica la individualidad y apreciación subjetiva de alguien. Será colectivo porque los valores no existen en abstracto, se configuran en estructuras que también forman parte de las ideologías y como tales tendrán un origen e influencia social, también será colectivo este proceso ya que el arquetipo aunque tiene ingredientes particulares a la vez se llena de contenido y significación con los elementos que la colectividad históricamente determinada aporta consciente e inconscientemente.

En segundo lugar, debemos considerar al amor arquetípico como una estructura, esto es, sus propiedades no se hallan en ninguno de los miembros en específico sino en su conjunto, es empírica en sus manifestaciones; sus miembros están en perpetua interrelación e interdependencia, son heterogéneos y sus funciones no son intercambiables.

El amor arquetípico no es nada más la suma de amor y arquetipos, supone y se basa en que las características de cada miembro que lo compone da un sentido de novedad al fundirse. Pero esta fusión implica que los rasgos de cada uno se interrelacionarán entre sí, con el otro y con respecto a la totalidad que conforman. El amor arquetípico no es sólo una categoría ya que al ser llenado socialmente (con ideologías, valores, signos, símbolos) encuentra en ello su concretización; nace de, vive en y regresa a lo social en y a través del individuo particular. Los miembros que configuran al amor arquetípico son heterogéneos en función de sus rasgos de conformación individual y social, por tanto, las funciones que pueda cubrir cada uno de ella no serán sustituibles por otro miembro, ya que si se intentara suprimir alguna de ellas la totalidad será ya otra cosa pero no amor arquetípico. Esta última afirmación no debe entenderse como rigidez ó estatismo, ya que no debemos olvidar que al tener carácter y origen social sus elementos irán variando de acuerdo a las particulares condiciones históricas en las que nace y se manifiesta.

En tercer lugar, debemos hacer hincapié que el concepto de amor arquetípico será susceptible de aplicarse como herramienta en el estudio de diversas sociedades, debido a que su carácter abstracto tomará aspectos concretos al analizar (en la sociedad que estudiemos) los elementos colectivos que le dan su contenido social. De tal forma, que el amor arquetípico en México diferirá del amor arquetípico en cualquier otro país ó época, sin que por ello se pierdan los elementos característicos que lo definen como tal. En suma, en su llenado social, el amor arquetípico será históricamente determinado y, como concepto, guardará una cierta constancia a lo largo de tiempo y espacio.

Si retomamos el concepto de amor arquetípico y lo comprendemos tomando en consideración el apartado en que se describió la manera en que el arquetipo es llenado en México y lo ponemos en relación con lo vertido en el inciso que se refiere al amor para el mexicano, estaremos en condiciones de entender de mejor forma cómo se vive el amor en nuestro país y tendremos una herramienta fructífera para analizar las telenovelas mexicanas.

Así, el amor arquetípico en México, revestirá ciertos rasgos particulares:

- 1.- Los valores e ideologías pondrán el acento en una visión del amor tradicional en la que la familia es el núcleo y tenderán a perpetuarla a pesar de que existan relaciones de pareja alternas (sobre todo en el varón).
- 2.- Los arquetipos Madre y Anima determinarán en base a la gran fuerza que tienen en el hombre (en función de ritos de iniciación y desarrollo del arquetipo Héroe con deficiencias) relaciones amorosas intensas hacia la madre, débiles y-o negativas hacia el padre y con dificultades para establecer la autonomía de la nueva pareja de la familia originaria.
- 3.- Los arquetipos Niño Eterno y Niña Eterna permearán numerosas relaciones de pareja, debido al carácter devorador del arquetipo Madre en el sentido de dificultar la autonomía e independencia de los hijos y, sobre todo, por el carácter de inferioridad dado a la mujer.
- 4.- Al fundamentarse en valores tradicionales que presuponen la depreciación del sexo femenino (y por tanto dificultan su identificación con él) la tendencia hacia la totalidad se fundará más que en la asimilación de la Sombra en la búsqueda de la Unión de Contrarios vía religión ó matrimonio.
- 5.- El hecho de que para que el amor perdure la apreciación y conferencia de valores debe ser recurrente, implica la revisión de las exigencias del Si-mismo con el Ego al mismo tiempo que el desarrollo de los diversos aspectos de los roles de la pareja. Es decir, la evolución de los miembros permitirá tal proceso recurrente ó, en su defecto, los mecanismos de control social que sancionan la ruptura de los vínculos matrimoniales ó equivalentes constituirán un freno para la separación en caso de que la apreciación y conferencia de valores no se renueve.
- 6.- Los roles tradicionales asignados a hombres y mujeres reciben una valoración positiva dentro de las ideologías, permitiendo que constituyan valores deseables que permiten la recurrencia de la apreciación.
- 7.- El amor al conferir al amado el carácter de fundamental y único para el que ama, se articula con las escalas valorativas y aspiracionales, dando un proceso de refuerzo mutuo.
- 8.- La infidelidad cuando desemboca en la creación de un núcleo familiar alterno, adquiere cierta legitimidad en función del amor que siente el padre hacia la nueva progenie, salvo cuando implica el abandono absoluto de la familia previa.

9.- Al basarse el llenado social de los arquetipos en los valores e ideologías que a su vez toman como representativa una forma de amar para el mexicano, el amor arquetípico contará en su interior con una interrelación de refuerzos constantes, tanto en lo individual como en lo colectivo. Esto es, existe una congruencia interna.

10.- El estado naciente tiende a tomar una valoración positiva en nuestra cultura y cuando en determinados casos se presenta desacuerdo y rechazo contra él, los rasgos románticos que existen en la concepción del amor del mexicano, se convertirán en acicate para tal estado naciente.

11.- Al igual que dentro de las ideologías los diferentes roles y papeles no existen en solitario, dentro de la estructura arquetípica sucede lo mismo, por consiguiente, tanto el fundamento individual como el social implicarán un perpetuo movimiento e interdependencia que permite la comprensión como estructura del amor arquetípico.

12.- La tendencia al mimetismo y la imitación de las clases medias y altas, al implicar más un cambio de conducta que de actitud, no introduce elementos suficientes para generar un cambio radical en la estructura del amor arquetípico mexicano.

13.- Los valores e ideologías recuperados y difundidos por los medios masivos de difusión son fundamentalmente tradicionales y se convierten en punto importante de refuerzo del amor arquetípico mexicano.

14.- En función de que el escaso nivel de escolaridad de los mexicanos no sufrirá transformaciones radicales ni en el corto ni en el mediano plazo, difícilmente se podrá esperar un cambio significativo de las ideologías que conlleve modificaciones del amor arquetípico mexicano.

15.- El amor arquetípico mexicano reviste particularidades no compartidas con otras culturas en función de su desarrollo sociohistórico.

16.- Si al hablar de un concepto de los mexicanos se presupone que ciertos rasgos no cambian en lapsos prolongados de tiempo, en consecuencia, el amor arquetípico tampoco lo podrá hacer radicalmente.

17.- El estado naciente que caracteriza al enamoramiento encuentra paralelismos con el amor romántico y con algunos rasgos de la visión idealizada del amor que tiene el mexicano generando, por consecuencia, un concepto del amor arquetípico mexicano con significativos tintes románticos (búsqueda del amor como un gran anhelo, preponderancia del sentimiento, reconocimiento de que el amor genera a la vez dicha y dolor, democratización del amor y sentido mágico atribuido a éste).

18.- En tanto que el proceso de amar se alimenta de idealizaciones, la vivencia concreta del amor arquetípico mexicano puede presentar cierto grado de incongruencia con las condiciones objetivas que llevarán a los sujetos a una negación de tales aspectos ó una reelaboración de su concepto particular de amor.

El amor arquetípico es un concepto que se hace concreto en la vivencia individual y social del acto de amar, es decir, tanto el sujeto como la colectividad participan en el proceso que desemboca en el acto de apreciar y conferir valores, tal apreciación y conferencia no se dan en abstracto sino que se viven en los sujetos. El amor es, entonces, una inclinación natural del hombre (en tanto su capacidad arquetípica y de apreciar y conferir valores) que adquirirá rasgos particulares dependientes de las condiciones históricas y particulares del sujeto. No olvidemos que el amor no sólo se refiere al de pareja, sino que puede manifestarse de diversas maneras.

NOTAS.

- 1.- JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. p. 532
- 2.- Ibid. p. 534
- 3.- Para ahondar en la mitología huichol y, específicamente, en Kauymali se recomienda el libro Los Huicholes de Robert Zingg. Sobre Loki se sugiere Los dioses germanos. Ensayo sobre la formación de la religión escandinava de Georges Dumézil. En cuanto a Hermes confrontar Mitología Griega de Angel Ma. Caribay.
- 4.- VARIOS AUTORES. Caminos de transformación. p. 21
- 5.- Ibid p. 8
- 6.- JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. p. 493
- 7.- JUNG, Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. p. 193
- 8.- JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. p. 562
- 9.- JUNG, Carl Gustav. Simbología del espíritu. p. 273
- 10.- VARIOS AUTORES. Caminos de transformación. p. 17
- 11.- Cfr. JUNG, Carl Gustav. El hombre y sus símbolos.
- 12.- JUNG, Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. p. 120
- 13.- JUNG, Carl Gustav. Simbología del espíritu. p. 24-25
- 14.- Cit. por VARIOS AUTORES. Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales. Tomo IV. p. 2324
- 15.- FRONDIZI, Risieri. ¿Qué son los valores?. p. 312
- 16.- THERBORN, Göran. La ideología del poder y el poder de la ideología. p. 1-2
- 17.- SINGER, Irving. La naturaleza del amor. Tomo II. p. 319
- 18.- Cit. por SINGER, Irving. Op Cit. p. 322-323
- 19.- Ibid. p. 327
- 20.- SINGER, Irving. La naturaleza del amor. Tomo III. p. 24

- 21.- Ibid. p. 157
- 22.- Ibid. p. 457
- 23.- ALBERONI, Francesco. El vuelo nupcial. p. 13
- 24.- Cfr. RAMOS, Samuel. El Perfil del hombre y la cultura en México.; DEJAR Navarro, Raúl. El mito del mexicano.; SCHWARZ, Rami. El ocaso de la clase media.; ARAMONI, Aniceto. El mexicano ¿un ser aparte?; CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México.; CVETKOVA, Cveta. La pareja mexicana al desnudo.
- 25.- CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. p. 131-132
- 26.- ARAMONI, Aniceto. Op. Cit. p. 167

**CAPÍTULO III: EL ARQUETIPO AMOROSO COMO MATERIA PRIMA
DEL GUTÓN DE TELENÓVELA**

3.1 ESTRUCTURA DE LA TELENÓVELA

Antes de abordar la estructura de la telenovela recordemos que sus características son: ser un melodrama, discontinuidad de la recepción, vinculada a la cotidianidad, creadas para el entretenimiento, recuperan valores tradicionales y arraigados en la sociedad y adquiere las particularidades del lenguaje televisivo. Cada uno de los elementos anteriores debe tenerse presente para poder comprender verdaderamente cómo se construye la telenovela sin que nuestros juicios de valor ó preferencias limiten el análisis, hay que recordar que no le podemos pedir a la telenovela más de lo que puede aportar como género.

El eje en torno al cual gira la estructura melodramática de la telenovela es la ya mencionada contraposición de valores, que se desarrolla y manifiesta a través de los personajes y sus interrelaciones. La telenovela pone el acento en las emociones encontradas que tienden a magnificarse para involucrar emocionalmente al espectador. El guión de telenovela para conservar una adecuada estructura melodramática debe presentar un equilibrio de los valores, es decir, por cada valor presentado debe existir su contrario.

Los cuatro pilares del libreto de telenovela son:

- a) Trama principal.
- b) Tramas paralelas y Subtramas.
- c) Psicología de personajes.
- d) Línea amorosa.

3.1.1 TRAMA PRINCIPAL

Se refiere a la anécdota central que sirve de hilo conductor a la historia y que se conforma con la actuación de los personajes protagónicos y el antagónico ó villano. Entre más rica y variada sea la contraposición de valores, más atractiva y compleja resultará dicha trama.

Las diversas vicisitudes y situaciones que conforman la trama principal tenderán a un final (dado su carácter melodramático) en el que el bien triunfe sobre el mal. Sin embargo, durante el desarrollo dramático de la historia existirán momentos en que parece que el villano ó los valores que encarna han triunfado, pero será precisamente la resistencia de los protagonistas y sus creencias las que den los giros y evolución de la historia.

Los temas que se utilizan para estructurar la trama principal son muy variados, por lo cual, citaremos los principales:

- La venganza (sea el motivo real ó ficticio).
- El amor entre personajes pobres y ricos.
- Los hijos perdidos, dados por muertos, ignorados, recuperados u ocultos.
- Protagonistas separados por el odio entre sus familias.
- Suplantación de personalidades.
- Personajes despojados de su prestigio, familia ó pertenencias.
- Personaje obligado a casarse con alguien a quien no ama.
- Personaje que abusa del amor de una persona para casarse luego con otra.
- Personaje que regresa a recuperar el amor de su antigua pareja.
- Disputa por herencia ó bienes.
- Posibilidad de incesto entre protagonistas.
- Enfrentamiento generacional.
- Conflictos familiares.
- La mentira ó secreto.

Por supuesto, tales temas no se presentan, por lo general, aislados sino que se interrelacionan para dar variedad y crear suspenso. Pese a que sea por lo general uno el hilo rector, los demás van adquiriendo relevancia en distintos momentos para enriquecer y generar nuevos conflictos.

La trama principal, no obstante, la variedad de sus anécdotas se fundamenta y gira alrededor de dos ejes arquetípicos fundamentales: el proceso de individuación y la búsqueda del Sí-mismo ó Totalidad.

En cuanto al proceso de individuación recordemos que éste es un proceso de diferenciación cuya meta es el desarrollo de la personalidad individual y que se vincula de manera especial con el arquetipo Héroe, Madre y Sí-mismo. El proceso de individuación implica que el sujeto es capaz de separarse de la figura materna cuya imagen y sensaciones asociadas se convierten en un paraíso perdido. Así, se enlaza con los ritos de iniciación cuya superación supone la ruptura del vínculo con las figuras paternas y el ingreso a la sociedad como un miembro adulto.

El segundo eje arquetípico se refiere a la búsqueda del Sí-mismo ya sea a través de la asimilación de la Sombra ó la Unión de Contrarios (Eros y Logos).

Pero, apliquemos estas consideraciones a la telenovela para ver cuál es la manera como se desarrolla y manifiesta.

En las telenovelas mexicanas es común encontrar a un protagonista masculino que lleva una estrecha relación con su madre (posesiva y dominante) que ve en la relación de su hijo con determinada mujer (en este caso la protagonista) una amenaza. Arquetípicamente, esta situación se refiere al aspecto devorador del arquetipo Madre que no permite la autonomía de su hijo y éste para liberarse debe ponerse en contacto con el arquetipo Héroe para, a través de los ritos de iniciación, superar esta relación con tintes infantiles y convertirse en adulto. Los esfuerzos del Héroe por romper este vínculo se traducen, en la telenovela, en las diversas triquiñuelas y chantajes que hace la madre para que nuestro protagonista no la abandone. Asimismo, este aspecto castrante del arquetipo Madre suele establecer relación con el Anima (simbolizada comúnmente por una antagonica de la protagonista que la madre si acepta como nuera) para evitar el desprendimiento del Héroe. Así, suegra y antagonica (Madre y Sombra) construyen una serie de obstáculos que el Héroe debe superar. En ocasiones, el Héroe (protagónico) cae en las trampas (malentendidos, engaños, falsos embarazos, etc.) y éstos se convierten en pruebas que lo obligan a inventar ó recurrir a caminos alternos de acción (ayudado por los arquetipos Embaucador, Anciano Sabio ó Anima).

Para comprender de forma global este proceso necesitamos articularlo con el llenado social que el mexicano hace del arquetipo Madre, es decir, una figura con la que desde pequeño se establecen fuertes lazos afectivos y que, dado que el núcleo familiar es su universo básico, tiende a dificultar el proceso de independencia de su progenie. No podemos olvidar que la telenovela mexicana por muy fantasiosa que pueda llegar a parecer, se ancla y alimenta de la realidad, es decir, habla de situaciones que es posible encontrar en la vida cotidiana.

De este modo, la telenovela mexicana recupera las relaciones que los nacionales establecen con su madre y, de esta forma, permiten la identificación ó simpatía con la historia, es decir, le habla de algo que forma parte de su mundo.

Melodramáticamente, la oposición de la madre y su transmutación en suegra malvada representa un obstáculo (en función de su carácter negativo) que la virtud (encarnada por los protagonistas) debe superar.

En cuanto al segundo eje arquetípico: la búsqueda del Sí-mismo, ya sea vía asimilación de la Sombra ó Unión de Contrarios, en la telenovela mexicana puede representarse, en el primer caso, con la victoria del Héroe-Heroína sobre él ó los villanos. Los protagonistas y los antagonicos representan no sólo contrarios melodramáticos sino arquetípicos, es decir, el villano es la Sombra del

protagónico y éste (a pesar de sus rasgos positivos ó precisamente a causa de ellos) constituye la Sombra de aquéllos. Durante todo el desarrollo de la anécdota villanos y protagonistas (Ego-Sombra) viven en continuo enfrentamiento ó cuando se da un acercamiento entre ellos es sólo transitorio y no implica una asimilación consciente. El hecho de que al final de la telenovela el villano sea castigado y los personajes principales (encarnación de virtudes) venzan significa, arquetípicamente, que la Sombra ha sido despojada de su poder y que, por tanto, puede ser asimilada por el Ego. Por lo común, los protagonistas acaban perdonando las maldades de que fueron objeto y no tienen necesidad ya de enfrentar activamente a las fuerzas opositoras, es decir, han asimilado su Sombra, han ganado.

La situación anterior es una exigencia del melodrama, recordemos que uno de sus rasgos definitorios es el éxito del bien sobre el mal, y un final que implicara que los villanos son los ganadores rompería con una de las bases del género.

Socialmente, este triunfo de los personajes principales no es más que un refuerzo de una escala valorativa y aspiracional que pone en rasgos tales como la bondad, la honestidad, la lealtad, la capacidad de amor y perdón, los medios deseables para la consecución de fines. Y aunque pueda haber incongruencias con la realidad nacional en la que la corrupción y la deshonestidad comúnmente si generan beneficios, lo que refuerza la telenovela son las lecciones morales implícitas en ella, es más un deber ser.

El proceso de búsqueda del Sí-mismo vía asimilación de la Sombra, en la telenovela mexicana no se reduce a una relación interpersonajes como la del caso arriba mencionado sino que este proceso puede percibirse con interno, es decir, intrapersonaje, y este caso se da sobre todo en personajes complejos. En ellos vemos, por un lado, una contraposición de valores, es decir, al enfrentar una situación se encuentran en la disyuntiva de elegir caminos distintos que suponen escoger valores contrarios. Por ejemplo: una madre duda en revelar a su hijo quién es su verdadero padre, su resistencia obedece a la idea de proteger a su vástago de las consecuencias del enfrentamiento con el progenitor, pero eso implica privilegiar la mentira, si opta por decir la verdad está actuando de acuerdo a un valor positivo que es la honestidad, de tal forma, que el personaje oscila entre dos opciones encontradas. Por otro lado, el enfrentamiento se da, asimismo, entre Ego y Sombra, la determinación que tome el personaje dependerá de los elementos preponderantes del Ego, si es un Ego que se fundamenta en una excesiva flexibilidad y una moral acomodaticia, el personaje optará por el ocultamiento, por el contrario, si el Ego tiene características rígidas en las que la verdad es una exigencia fuerte, el personaje escogerá la segunda opción. Pero en ambos, sólo nos encontramos en el punto de confrontación, no de asimilación. Para que ésta sea posible, el Ego tendría que evaluar las exigencias del Sí-mismo y conciliar (por un proceso consciente) ambas inclinaciones (verdad-mentira) para comprender efectivamente sus motivaciones y encontrar un camino de acción que las concilie.

En la sociedad mexicana la mentira más que mentira es simulación y depende para catalogarla como "buena" ó "mala" de la situación y los motivos. Si se hace con "buena intención" es entonces sólo una mentira piadosa ó blanca y, por tanto, no es condenable, porque supone que las consecuencias de la verdad sobrepasarán los beneficios. También el mexicano miente para guardar las apariencias pero, en estos casos, él no lo considera como mentira sólo como una modificación de conducta u omisión, y por tanto, como su propósito es no dañar ó complicar las cosas no puede ser algo reprobable. Sólo cuando se miente de mala fé ó con fines de causar daño explícito, la mentira es efectivamente mentira. Con una visión tan flexible y acomodaticia de las barreras (en este punto) entre Ego y Sombra no serán, en consecuencia, rígidas; encontrando así en la telenovela (como espejo de la realidad) motivos de empatía y-o simpatía.

Cuando la búsqueda del Self es a través de la Unión de Contrarios, la telenovela mexicana la representa por varios caminos: formación de pareja (Eros y Logos), enamoramiento entre ricos y pobres y matrimonio.

La relación de pareja que se entabla entre un personaje millonario y uno humilde es una de las temáticas favoritas de la telenovela mexicana por su riqueza melodramática. Como melodrama la conformación de esta pareja es rica en conflictos ya que, dados los orígenes disímiles de los personajes, los obstáculos que deben superar para concretar su amor pueden ser muy variados y la amplitud y diferencia de las vivencias y aspiraciones de ambos sectores dan material más que suficiente para poder generar suspenso e identificación con los personajes. Asimismo, las posibilidades económicas de los involucrados permitirán explotar los más variados escenarios, presentar una galería de personajes amplia y dar una marcada confrontación de valores. Además, no olvidemos que en el melodrama las cosas no son siempre lo que parecen, que constantemente hay una inversión de papeles que dado el contraste de los personajes puede marcarse dramática y exaltadamente, revocando el camino de la historia. Por ejemplo: el personaje humilde puede resultar el hijo oculto de un millonario haciendo que, al cambiar su condición económica, los conflictos previos se resuelvan de manera inesperada ó providencial.

Este tipo de pareja exalta las características románticas del amor de telenovela, el romanticismo (como se recordará) propugnaba la democratización del amor. De esta manera, en la telenovela cualquier muchacha humildísima puede aspirar y, de hecho, lograr el amor del hombre más encumbrado. Al resaltar el romanticismo la preeminencia del sentimiento sobre la razón, hará posible que en las telenovelas el "príncipe azul" deje de lado cualquier razonamiento y se rinda ante las cualidades y los sentimientos de la joven en cuestión. Por supuesto, esta visión romántica del amor engarza con una estructura aspiracional en la que el público de clase baja y media baja (sobre todo femenino) refrenda la creencia de que una vía posible para el cambio de status es el matrimonio. Asimismo, como en esta visión del amor lo valioso es el interior de la mujer, las féminas de estratos económicos bajos justifican y "superan" sus limitaciones educativas, culturales y sociales. La telenovela retoma, así, uno de los grandes sueños de cualquier muchacha: casarse con alguien de estrato superior por la

simple razón de ser quien se es, de tal manera, que cuentan con un poderoso elemento de identificación y proyección.

Arquetípicamente, la pareja pobre-rico (a través de la posesión ó carencia de bienes) representa opuestos que se concilian. Resulta interesante aquí la vinculación que puede establecerse con el arquetipo Persona, lo cual, por lo general, asume dos caminos. En el primer caso, el personaje rico no le da tanta importancia a su apellido ó posesiones, los entiende como algo accesorio que no lo define como ser humano, de esta forma la identificación con la Persona no es profunda y presenta, por tanto, mayores posibilidades en la búsqueda del Sí-mismo. Cuando el personaje está orgulloso de su dinero y, por medio de la relación con su contrario (pareja), se percata de que los bienes materiales no son esenciales está, de este modo, dando un paso importante en su proceso de individuación al renunciar a una identificación altamente marcada con la Persona y, asimismo, avanzando en la búsqueda de la Totalidad. Aquí, el proceso puede entenderse a dos niveles: interpersonajes ó intrapersonaje. También esta situación enlaza perfectamente con el amor romántico característico de las telenovelas mexicanas, esto es, para el romántico el amor tiene la fuerza suficiente para cambiar las cosas y, de igual manera, puede vincularse al estado naciente en el sentido de que los que se encuentran en tal estado se replantean su visión de las cosas.

Otro tema frecuentemente utilizado en las telenovelas mexicanas es el de los hijos perdidos, dados por muertos, ignorados, recuperados, ocultos ó intercambiados. Pese a su diversidad esta variedad de situaciones puede resumirse en dos caminos: personaje que busca a sus padres ó protagonista que pierde a su hijo (a). Melodramáticamente, este es uno de los tópicos favoritos ya que permite el juego de apariencias que nos llevará a diversos puntos dramáticos con su consiguiente generación de expectación y suspenso. El espectador será partícipe del secreto y acompañará al personaje en cuestión a dilucidarlo ó, en su defecto, si lo conoce desde el principio sólo podrá ser testigo (con su consecuente impotencia) y solidarizarse con él. Al saber el secreto, el televidente estará predispuesto al involucramiento emocional, estará anticipando constantemente su develación y, por tanto, al ser cómplice del autor sentirá cierta lealtad hacia el personaje. De esta suerte, la situación de los hijos aprovechará otro rasgo recurrente del melodrama: reconocimientos finales que revocan las apariencias.

En el primer caso que se refiere al personaje principal que busca a sus progenitores, la interpretación arquetípica nos habla de la necesidad de recuperar el paraíso perdido. Rememoremos que el niño al nacer es una totalidad que se va difuminando con el nacimiento del Ego y que los arquetipos Padre y Madre que remiten a esta unidad original son fundamentales para poder dar pie al proceso de individuación. En vista de que nuestro personaje no tuvo la oportunidad de realizar este proceso de forma adecuada debido a su imprevista y violenta separación, en la búsqueda de sus padres lo que está rastreando es la totalidad originaria. En tanto la recupera, encuentra así la base segura de la cual se aleja gradualmente para cumplir su proceso de individuación y el rito de

iniciación correspondiente. No olvidemos de que una información importante en la conformación de nuestro Ego es saber quienes somos y de donde venimos, en tanto el personaje desconoce este hecho su estructuración del Ego es incompleta; en el caso de que descubra, tiempo después, que quienes creía sus padres realmente no lo son, el Ego (como instancia dinámica a lo largo del proceso vital) debe reajustarse en función de la nueva información.

En la segunda opción, esto es, el protagonista que pierde un hijo por la razón que sea, la interpretación arquetípica es aún más rica. Primero, puede simbolizar una prueba del rito de iniciación, tomemos en cuenta que es frecuente en los mitos, cuentos y leyendas que al Héroe se le asigne la tarea de encontrar un objeto determinado que sirve para restablecer un equilibrio previo ó que reviste características especiales, algunos ejemplos de ello son el Vellochino de Oro, la rosa de "La bella y la bestia", ó el Grial. En este caso, el objeto perdido ó a encontrar es el hijo, que con su aparición restablece una totalidad, es decir, la unidad formada por madre-hijo. En complemento a ello el proceso es doble ya que al hallarlo se recupera la totalidad originaria del hijo perdido.

Si es un bebé al que hay que recobrar los arquetipos Niño y Niña Eterna entran en juego debido a que existe una plena identificación entre éstos y cualquier niño, es decir, un pequeño simboliza, por lo general, al igual que estos arquetipos la esperanza, la posibilidad, la semilla. Por tanto, su pérdida sugiere que tales rasgos ó potencias se han extraviado también.

A veces la separación del infante de su familia es acción directa de la Sombra, en el caso de las telenovelas, representada por los villanos que se las arreglan para hacer perder al pequeño. En este caso, el protagónico como representante simbólico en una relación interpersonajes del Ego, debe reparar las acciones de la Sombra para poder restituir el equilibrio y su propio concepto de sí mismo. Mientras no pueda hacerlo el sentimiento de culpa estará presente. Es curioso que en las telenovelas, cuando sucede ésto el protagónico siempre se culpa del hecho aunque no sea responsabilidad suya ó no haya estado en posibilidad de impedirlo, esto es, hay un desplazamiento de la responsabilidad, al igual que sucede en nuestra vida psíquica cuando no podemos "controlar" de manera efectiva nuestra Sombra y ésta actúa por su cuenta.

Esta pérdida de un hijo permite que el Héroe ponga en juego sus cualidades positivas ó que personajes que simbolizan la Totalidad entren en juego y den al Héroe las armas ó herramientas para superar el obstáculo. Melodramáticamente, esta circunstancia permite exaltar las cualidades positivas del personaje como su sentido de maternidad ó paternidad, su perseverancia, inteligencia ó valor, al tiempo que da elementos dramáticos para demostrar las características opuestas que definen al villano como la falta de escrúpulos, la despreocupación por los niños, su inclinación al delito y su deseo expreso de hacer daño. También recordemos que el melodrama se orienta hacia la acción continua, de tal manera, que la búsqueda del menor permite crear momentos de clímax y de gran movimiento. Y esta vicisitud da lugar a la exacerbación de los sentimientos típica del género.

En cuanto a su articulación social el tema encuentra sentido en la mentalidad mexicana por la importancia dada a la "sangre". Para el mexicano la sangre es sagrada, constituye un vínculo insoslayable y determinante que supone una unión irrompible. Si a ello aunamos el énfasis que la educación pone en las virtudes y responsabilidades de la maternidad, la pérdida de un hijo supone así una tragedia por el dolor que implica la separación brusca e indeseada, pone en evidencia el no cumplimiento de un papel básico de la mujer mexicana y al ser el microcosmos familiar el universo primario de la mujer, la pérdida de uno de sus miembros supone un desgajamiento de ese mundo. Al ser manejado en la pantalla chica el tema permite elementos fuertes de identificación el cual se ve reforzado por el hecho de que sea un niño que, para el mexicano, representa un ser indefenso que debe ser protegido. Al vivir vicariamente la experiencia, la madre refrenda a través de la pérdida empática sus vínculos hacia la propia prole.

Cuando el infante es abandonado por la propia madre, dentro de la novela ocurre por dos causas principales: ya sea porque se ve obligada por las más diversas circunstancias (económicas, morales, protección del menor, etc.) ó porque no siente amor hacia el pequeño. Melodramáticamente, el hecho permite la creación de numerosos conflictos, la exaltación de los valores positivos ó negativos del personaje y la posibilidad de generar momentos de clímax con el reconocimiento ó recuperación del niño en cuestión. En la telenovela, el primer caso, es decir, la madre que se ve obligada a abandonar a su hijo (a), existe una constante justificación moral del hecho, sobre todo si se trata de la protagonista, ya que como se recordará debe ser un personaje puro, sin mancha. En el segundo caso, la acción nos remite a un personaje antagonico ó a uno complejo. El abandono se convierte, entonces, en una situación que pone de relieve sus caracteres negativos y que tiende a ser sancionada, tanto por el resto de los personajes como (tiempo después) por el hijo en cuestión. Cuando la madre se arrepiente del abandono, el perdón llega sólo si se trata de un arrepentimiento de corazón ó si el personaje ha realizado cierto número de acciones buenas.

Para el mexicano, las situaciones anteriores son capaces de generar simpatía ó empatía ya que nuestra cultura tiende a sobresaltar el rol de madre que asume la mujer y, aunque el abandono sea considerado como un hecho profundamente reprobable, para los nacionales las causas si son de fuerza mayor pueden llegar a conseguir cierto grado de disculpa, sobre todo, si tomamos en cuenta la idea de que "el que la hace la paga", tan anclada en nuestra mentalidad, asume que la mera separación del hijo es ya un castigo lo suficientemente fuerte (en función de que la familia es el universo básico de la mujer). De tal suerte, el mexicano no tanto considera a los niños dignos de protección (no importa que la creencia no desemboque en actos efectivos) racionaliza la situación al pensar que con una madre así (capaz de abandonar un hijo) el niño estará mejor solo ó bajo la protección de otro familiar. Las sanciones de que constantemente es objeto el personaje que abandona se convierten en un apoyo a uno de nuestros valores tradicionales más importantes: la maternidad. Y así, al ser testigo la mujer del calvario que supone tal acción, refrenda una vez más la actitud y rasgos que conlleva su rol.

Otra situación altamente explotada en los melodramas seriados nacionales es el encarcelamiento, de hecho, gran parte de las telenovelas (tarde ó temprano) caen en esta circunstancia, ya sea dentro de la trama principal ó en alguna de las paralelas ó subtramas.

Melodramáticamente, la cárcel es un recurso rico ya que permite complicar los conflictos preexistentes. De igual manera, el ya mencionado juego de apariencias entra al quite y, pese a que todos los espectadores tengan mayor ó menor grado de certeza con respecto a la inocencia del personaje, éste es encarcelado por su aparente culpabilidad. También este avatar permite mostrar la entereza del personaje en cuestión así como de los que le esperan afuera, y hace posible que se establezcan una serie de compromisos y situaciones que, una vez que ha salido libre el inocente, constituyen nuevos enredos. El caso clásico es el ó la protagonista que acepta contraer nupcias con el malvado para así liberar a su pareja. Al buscar la exaltación de las emociones, el melodrama encuentra en la reclusión un punto que permite crear solidaridad ante una situación injusta por parte del espectador.

Arquetípicamente, el encarcelamiento simboliza varias cosas. En primer lugar, es una prueba más de los ritos de iniciación por los que debe atravesar el Héroe y la Heroína y que, al templar su carácter, va permitiendo su capacitación para el futuro rango a asumir. En segundo lugar, puede interpretarse como una acción de la Sombra que, dada su continua represión, actúa de manera subrepticia ocasionando un perjuicio directo contra el Ego. En tanto no es aclarada la inocencia del personaje las acciones de la Sombra siguen vigentes y el Ego continúa "pagando" su imposibilidad para controlarla. La salida en libertad, constituye el retomar las riendas de la personalidad por el Ego. En tercer lugar, la cárcel puede constituir el castigo a la Sombra (ese punto lo abordaremos de manera amplia más adelante).

Socialmente este recurso explotado en la pantalla chica puede entrar en conflicto con la realidad mexicana en la que, dado nuestro sistema de justicia particularmente corrupto, los delincuentes no siempre pagan por sus acciones y gente inocente (por carencia de recursos ó ignorancia) acaba purgando penas que no le corresponden. Sin embargo, pese a estas incongruencias (jurídicamente hablando) efectivamente son tratadas en las telenovelas, su carácter melodramático, la lleva a dar una solución justa ó feliz a tales situaciones tornándose, de este modo, en una exaltación de un deber ser: los transgresores "siempre" al final terminan por expiar sus actos y, ante situaciones adversas, la honestidad y la verdad acaban por imponerse. Y como ya hemos visto, la telenovela pone de relieve valores tradicionales y sería incongruente si hiciera hincapié en valores que atacan directamente la estabilidad de la sociedad.

3.1.2 TRAMAS PARALELAS Y SUBTRAMAS

Las subtramas son aquellas otras anécdotas que se relacionan con la principal sin perder vida propia y que, en numerosas ocasiones, sus acciones repercuten en la trama principal haciéndose viable el avance y evolución de ésta.

Por su parte, las tramas paralelas son subtramas ó anécdotas que poseen un conflicto igual al de la trama principal pero que se desarrollan de distinta forma.

Tanto tramas paralelas como subtramas guardan estrecha relación con la historia central y dependerá de la riqueza de sus interrelaciones el que la telenovela pueda despertar el interés de la audiencia.

En cuanto a sus temáticas, las paralelas y subtramas, recuperarán los diversos conflictos mencionados anteriormente, es decir, la venganza, la mentira, hijos perdidos, personajes separados por el odio entre sus familias, usurpación de personalidades, matrimonio obligado, herencias, enfrentamiento generacional, etc. Y su interpretación arquetípica será, en consecuencia, similar.

En el caso de las paralelas y subtramas, pese a que los personajes no sean protagonistas, asumirán (dentro de su particular historia) los rasgos del Héroe y así enfrentarán sus propios procesos de individuación y búsqueda del Sí-mismo, por medio de la asimilación de la Sombra, la Unión de Contrarios vía matrimonio, los ritos de iniciación, etc.

La confrontación de valores también se conserva en paralelas y subtramas, sólo que aquí la presencia del antagonico puede no ser indispensable y sustituirse por elementos fortuitos y azarosos. Además, precisamente por su carácter de personajes secundarios, a pesar de que puedan catalogarse como positivos ó negativos, no tendrán las exigencias de los protagónicos repercutiendo esta situación en que su psicología sea de mayor variedad y riqueza, llegando incluso a actuar como villanos sin serlo.

Dada la psicología compleja que pueden revestir, la contraposición de valores al no haber un antagonico se da intrapersonaje, esto es, el personaje vive el conflicto dentro de sí mismo al tener que escoger entre valores diversos.

Las tramas paralelas y subtramas cumplen varias funciones dentro de la narrativa. Sirven de relevo cuando la trama principal está teniendo un desarrollo más lento y así se convierten (dada la importancia adquirida) en principales temporalmente. Además, representan focos alternos de atención del espectador permitiendo entrelazar situaciones climáticas ó de suspenso y generar (de manera global) interés y emociones en el teleauditorio. También, al guardar estrecha relación con la principal, serán una fuente complementaria de conflictos ó, según su desarrollo, darán elementos claves para la resolución de las problemáticas de la principal. Asimismo, al incluir las subtramas a los personajes protagónicos harán viable observarlos en facetas diversas y

actividades no específicamente vinculadas a la línea amorosa, que faciliten la identificación ó proyección del público.

Las paralelas y subtramas son fundamentales para cualquier telenovela ya que, sería extremadamente complicado, que la trama principal pudiera desarrollarse de tal manera que fuese su exclusiva generadora de conflictos y avanzara de tal forma que mantuviera cautiva la atención del público a lo largo de 160 capítulos aproximadamente. La relevancia de las paralelas y subtramas llega a ser tal que, en ocasiones, parte del auditorio sigue la telenovela para enterarse de esa anécdota en específico.

Un problema que se presenta, con cierta frecuencia, en los libretos de telenovela es que las paralelas y subtramas, así como los personajes que las encarnan, carecen de vida propia ó sus acciones y parlamentos sólo giran en torno a lo acontecido en la principal. Y así vemos innumerables escenas en las que los secundarios sólo sirven de eco a los protagonistas que, tal parece, que no tienen otra cosa que hacer que hablar ó sufrir por ellos. Situación que acaba por repercutir en la atención del público.

También, las subtramas y paralelas pueden cumplir el rol de ser un obstáculo más en los ritos de iniciación heroicos y proveer situaciones que permitan prepararse al Héroe ó Heroína para enfrentar las pruebas mayores que implica la principal. De esta forma, al irlo preparando le darán herramientas para el logro del Si-mismo.

Las subtramas y paralelas en su relación con la trama principal se erigen en una serie de apoyos hacia la estructura cultural mexicana y, por tanto, hacia su permanencia; en suma, son funcionales a ésta. Al recuperar diversas ideologías y formar parte de ellas cumplen la función de decir al individuo lo que es la realidad, los límites de lo posible y lo imposible, así como de lo que es bueno, bello, deseable y sus correspondientes contrapartes. De este modo, su discurso ideológico cobra sentido para la persona particular ya sea porque encuentra un referente mnemotécnico, cognoscitivo ó ideológico ó porque aunque la situación(es) presentada(s), puedan revestir ingredientes de novedad para el espectador, éstos son susceptibles de ser articulados y-o comprendidos y aprehendidos articulándolos con la estructura valorativa-ideológica previa.

La trama principal, como vimos con anterioridad, recupera desde su perspectiva melodramática determinados valores tradicionales mexicanos y muestra la pertinencia de la adhesión a ellos, situación que también se percibe en las paralelas y subtramas. Sin embargo, como las paralelas aún teniendo el mismo problema básico que la principal pueden seguir caminos distintos, permiten al solucionar ó desarrollar la problemática por otros caminos, ver el otro lado de la moneda, es decir, lo que sucede en caso de no basar las acciones en los mismos motivos y razones que la principal. De este modo, la telenovela se convierte en un doble discurso ejemplar: sanciona y exalta. Y si tomamos en cuenta que en una telenovela existe una gran variedad de subtramas y paralelas y que éstas no necesariamente se resuelven hacia el final sino que pueden ir desapareciendo conforme cumplen su cometido narrativo, entonces, la telenovela nos presenta situaciones de sanción y reconocimiento continuo. Si vamos un poco

más lejos y contemplamos que a una telenovela sigue otra y otra, y que además simultáneamente salen al aire varias desde hace 40 años, estamos en capacidad de comprender su fuerza como elementos tendientes a la conservación del status quo, de la estructura social y cultural de nuestro país.

3.1.3 PSICOLOGIA DE PERSONAJES

La psicología de personajes se refiere a la línea de comportamiento que sigue el personaje a lo largo de la historia. Por lo general, el escritor tiende a definirle una personalidad que gira de acuerdo a un núcleo de valor. Dentro de la estructura melodramática pueden encontrarse personajes de dos tipos. Por un lado, los simples que son aquellos que manejan un solo valor y no se apartan de él, y por el otro, se hallan los complejos que tienden a oscilar entre valores contrapuestos, generándose una continua lucha interna por elegir el más adecuado.

Los personajes de acuerdo a su psicología y el papel que desempeñan en la historia se clasifican en: protagónicos, villanos ó antagonicos y secundarios. Dentro de esta clasificación también se encuentran los personajes incidentales pero, desde su escasa presencia dentro del teledrama, no los abordaremos en esta investigación, sólo se puede apuntar que guardan parecido en su función arquetípica y melodramática con los secundarios.

3.1.3.1 PROTAGONICOS

Son aquellos que sostienen la trama principal y que, dado su carácter melodramático, serán los actores principales de la acción y, por lo regular, encarnan las virtudes y cualidades.

No hay que olvidar que el melodrama en su desarrollo pasó por varias fases y, a través de ellas, fue variando sus características. Tales cambios afectaron a los protagonistas quienes en un principio eran totalmente puros y sin mancha y, con el transcurso del tiempo, fueron adquiriendo rasgos negativos. La telenovela no escapa a tal influencia y, aunque efectivamente los personajes principales siguen representando las virtudes, es posible encontrar en ellos características no tan loables las cuales, sin embargo, no son ni en número ni en cantidad suficientes para opacar su carácter virtuoso. Tales variaciones en la personalidad permiten acentuar los rasgos románticos del amor insertos en la telenovela así como aportar circunstancias que generen problemas y enfrentamientos.

En cuanto a la protagonista de la historia, por lo común, es noble, optimista, sincera, sacrificada, respetuosa, con mayor ó menor grado de sumisión, humilde, buena madre-amiga-esposa, con enorme capacidad de sufrimiento, ingenua, tradicionalista, valerosa a su manera, honesta, leal,

bella, bondadosa, amorosa, solidaria, preocupada por los demás, religiosa, de valores firmes y positivos, trabajadora, con limitada inclinación al erotismo, paciente, combina fragilidad y fortaleza, con poca inclinación a la defensa y mucho menos a la ofensa, de buenas maneras, aprendizaje fácil, tenacidad, etc.

El protagonista comparte algunos rasgos de su contraparte a la vez que equilibra sus debilidades. Así es, entonces, de buen corazón, honesto, leal, trabajador, preocupado por los demás al grado del sacrificio, con menor tendencia al llanto que la mujer, buen esposo-amigo-padre, valeroso, celoso, más ó menos influenciable, apuesto, fuerte, a pesar de su rudeza puede ser tierno, impaciente, justo, impulsivo, con mayor capacidad de defensa y flexibilidad de valores que su pareja, inteligente, ágil, protector, ligeramente violento, etc.

Por supuesto, tales características variarán en número e intensidad en cada personaje, empero, pese a que por momentos parezca perderlos su debilitamiento es transitorio.

Melodramáticamente, es necesario que nuestros protagonistas posean tal dechado de virtudes para que la confrontación de valores sea posible. Y este es uno de los aspectos más criticados de las telenovelas, ya que puede resultar poco creíble la existencia de alguien tan bueno y, además, al hacer tan marcado hincapié en las cualidades estas tienden a ser malentendidas y rayar en lo absurdo o, de plano, en la tontería. Cuando en las telenovelas los protagonistas son dotados de mayor fuerza y carácter, la respuesta del público (sobre todo de aquel que no es espectador consuetudinario de ellas) tiende a ser positiva ya que, entonces, la historia adquiere mayores tintes de verosimilitud.

La tipificación de personajes nos remite (por fuerza) a estereotipos, esto es, "...creencias exageradas, asociadas a una categoría, y que su función principal es justificar la conducta de un determinado grupo, en relación con esa categoría. La noción de estereotipo así concebida, designa ideas sostenidas en forma subjetiva y exenta de crítica de un grupo social en relación a otro." (1) El hecho de que la telenovela recurra a estereotipos es fundamentalmente por dos razones: por una parte, éstos ayudan a simplificar las configuraciones mentales aportando imágenes que no resultan complejas a la comprensión y, por tanto, no conducen necesariamente a la crítica pero facilitan la identificación con los personajes y la lógica de sus reacciones y relaciones; por otra parte, los estereotipos permiten la fácil proyección de los propios conflictos además de proporcionar justificaciones para el rechazo de determinados grupos, sin que medie la reflexión profunda y, por tanto, coadyuvan al mantenimiento del estado de cosas.

Arquetípicamente, los protagonistas representan al Héroe y sus consiguientes ritos de iniciación, búsqueda de la Totalidad y proceso de individuación.

Entre protagonistas y antagonistas se da un doble juego, esto es, el protagonista constituye la Sombra del antagonista y el villano es la Sombra del protagonista. Esta doble relación es posible en virtud de que, tanto Sombra como Ego, poseen rasgos positivos y negativos. Aunque en los sueños y mitos la Sombra, por lo regular, es representada por alguien del mismo sexo que el Héroe,

en la telenovela (dado su menor grado de elaboración) la Sombra puede asumir sexo diferente debido a la búsqueda de efecto y exaltación de emociones característica del melodrama.

Socialmente esta tipificación melodramática de personajes (con sus respectivos valores e ideologías) y su consecuente contraposición y enfrentamiento se enlazan con la realidad concreta en vista de que "Cada personaje y acción son valorados en función de la normatividad propuesta y en ello juegan un papel muy importante los clichés, los estereotipos, los lugares comunes, los refranes, etcétera. La estereotipación de personajes y situaciones tiene que ver fundamentalmente con este sistema de atribución y calificación. Para facilitar la tarea valorativa se prescinde de personajes y situaciones que sugieren ambigüedad; sólo hay extremos identificables de primera intención. Por lo demás, los personajes se presentan viviendo situaciones límite, de suerte que la ausencia de cotidianidad lleva a la polarización de conductas (...) Eliminada la redundancia presente en los mensajes queda la estructura básica, que es una oposición maniquea entre valores positivos y negativos: bien-mal, verdad-mentira, integración-desintegración, etcétera." (2) La telenovela, entonces, adquiere sentido para el espectador ya que recupera y se alimenta de sus valores, creencias e ideologías, se articula con un deber ser con respecto al varón y la mujer y, al presentar situaciones extremas, permite un fácil establecimiento de relaciones en tanto se mueve en el mundo de lo posible. La aceptación ó rechazo de la estructura valorativa, en función de su oposición maniquea (que difícilmente acepta conciliación) permite su generalización, esto es, no sugiere puntos intermedios y encuentra una fácil articulación, entonces, con configuraciones mentales previas generalizadoras y facilitadoras de la comprensión. En suma, la telenovela le habla al espectador en su idioma, de lo que conoce, de lo que considera posible, de lo que cree y de lo que espera. Al presentar situaciones que tienen una mayor ó menor probabilidad de suceder al teleauditorio, los prepara para enfrentarlas (en caso de que se den ó solucionar circunstancias similares).

Los protagonistas en algunas ocasiones no son perfectos, poseen algún tipo de defecto como la ceguera, la invalidez, marcas ó cicatrices ó alguna deficiencia física. Por supuesto, tal limitación es transitoria y, melodramáticamente hablando, permite realzar las cualidades internas del héroe ó heroína en cuestión.

Si la limitación ó el defecto es de nacimiento, éste no implica necesariamente una negativa actitud hacia la vida, quizás un poco de sentimiento de inferioridad nada más. El protagonista llega a la adultez con él y es, a partir de su establecimiento de relaciones amorosas con el otro personaje principal, que este problema halla solución. Aquí asume un importante papel el concepto de amor romántico de la telenovela ya que este propugna por la democratización del amor y su capacidad transformadora. Así, pese a su limitante física los personajes principales son dignos de ser amados, el amor que existe entre ellos es capaz de transmutar los defectos no sólo por el proceso imaginativo que hace el amante al dotar de perfección al amado sino también porque el amor se constituye en el motor de superación de cualquier obstáculo.

Arquetípicamente, el defecto físico ó enfermedad simboliza una incapacidad de alcanzar la Totalidad, un impedimento del Ego. Y al darse la Unión de Contrarios a través del establecimiento de relaciones entre personajes opuestos (hombre-mujer, Eros-Logos, pobre-rico, perfecto-imperfecto) es esta tendencia a la conciliación la que permite superar la incapacidad, es decir, los elementos aportados por uno dan las herramientas para el completamiento del otro. Esto lo vemos claramente en las telenovelas cuando es uno de los protagónicos el que consigue al especialista que obra el milagro ó cuando empujado por el amor y el deseo de hacer feliz al otro uno de los personajes se cura a fuerza de voluntad.

Cuando la limitante corporal no es originaria sino adquirida permite al melodrama la generación de puntos de suspenso, conflictuar la línea amorosa porque el personaje afectado no quiere "condenar" al otro a compartir ese dolor, generar venganzas, dar giros a la psicología de los personajes, mostrar su espíritu de lucha, fortaleza, fe y capacidad de sacrificio ó los milagros de la Providencia.

Si lo analizamos arquetípicamente esta circunstancia puede ser otra prueba del rito de iniciación ó una acción directa de la Sombra. No olvidemos que cuando el Ego reprime a la Sombra, la obliga a actuaciones subrepticias de las cuales el Ego asume responsabilidad y, así, el defecto no sería más que el símbolo de esta incapacidad.

El mexicano tiene una actitud ambivalente hacia las personas minusválidas ó con defectos ó limitaciones físicas. Se conmueve pero no facilita las condiciones materiales para hacerles más sencilla la vida diaria; le causa curiosidad morbosa pero no se atreve a mirarlos directamente; se preocupa pero no se compromete; se condeula pero se alegra de no ser él el del defecto; se siente solidario pero los considera inferiores; realza sus cualidades internas ó morales pero siempre con el apunte al margen de a pesar de ser ó tener esa limitación. Y en la telenovela se recuperan estas mismas actitudes y cuando se proponen generar un cambio de perspectiva con respecto a tales situaciones, el tono solemne utilizado no logra invitar a la creación de conciencia, sino sólo a la generación de emociones. La telenovela, dado su carácter de entretenimiento y no de creación de conflicto, antepone entonces el sentimiento a la reflexión, la emoción al cambio efectivo, la comercialización a la generación de conciencia.

En ocasiones, los protagónicos no coinciden con los personajes principales de la línea amorosa, en este caso la trama principal gira en torno a historias de tipo familiar, en las que los conflictos entre hermanos ó con el exterior son la línea básica. Aquí el melodrama también encuentra una poderosa veta a explotar para la creación y el armado de las problemáticas, ya que la confrontación de valores se traslada al interior del seno familiar y cada personaje podrá asumir su rol de bueno ó malo. Asimismo la línea amorosa no se reduce exclusivamente a la pareja sino que el amor familiar ocupa un lugar preponderante. La riqueza de este tipo de historia estriba, precisamente, en la variedad numérica de enfrentamiento de valores y la diversidad de líneas amorosas.

Arquetípicamente hablando el arquetipo Héroe y sus consecuentes ritos de iniciación, asumen dos vertientes: individual y colectivo. En el primer caso, cada personaje del núcleo familiar asume su carácter heroico en su correspondiente subtrama y, como tal, cubrirá ó no las pruebas necesarias para adquirir su rango

de adulto en la sociedad y su particular búsqueda de la Totalidad. En el segundo caso, la unidad familiar en conjunto asumirá los rasgos del Héroe, es decir, ya no es un personaje individual sino la familia equis quien será el Héroe. En esta opción, los villanos ó personajes complejos existentes dentro del núcleo jugarán el papel de la Sombra, Anima ó Animus según se vaya desarrollando la historia. Así la Unión de Contrarios se dará al interior de este Héroe global a través de un proceso de conciliación de los diversos roles y personalidades de los involucrados. La búsqueda del Sí-mismo, en este caso específico, será también global, es decir, la familia alcanzará la Totalidad después de haber enfrentado los diversos problemas que los capacitan, a través del aprendizaje, para poder encontrar un punto intermedio entre las diversas tendencias psíquicas encarnadas por los personajes y conciliar las potencialidades y limitaciones de ellos para así poder, entonces, conformar una Totalidad armónica.

Estas historias familiares encuentran resonancia en la mentalidad del mexicano, recordemos la importancia dada a la sangre por los nacionales. Las telenovelas constituyen así una vivencia vicaria y-o proyectiva que al culminar en un final feliz refrenda las creencias, valores y estereotipos de la audiencia. La cercanía que implica la posibilidad (mayor ó menor) de que los sucesos televisados sean susceptibles de acontecer en la realidad permite que el espectador los considere dentro de su universo de lo posible y, por tanto, asuman un rango de explicación del mundo y abanico de posibilidades en el cual (si se desea) se puede orientar la acción. La familia para el mexicano constituye un espacio básico que no se limita exclusivamente a la familia nuclear sino que se refiere a la familia extensa. La importancia que tradicionalmente se concede a cada miembro determinará que para el mexicano particular cada elemento constitutivo de la misma ocupa un lugar específico en cuanto a sus esferas de influencias y preocupación. Así, la madre seguirá siendo un centro importante de atención que implicará la ayuda insoslayable en caso de necesidad. El padre, dado el papel que desde hace siglos ha desempeñado dentro del núcleo familiar, recibirá entonces en función de su papel secundario y su tradicional rol de impartidor de justicia familiar, una atención menos intensa que la figura materna y teñida, en ocasiones, de miedo, respeto ó recelo. La relación con los hermanos de acuerdo a la relevancia dada por sexo ó edad, matizará el involucramiento en sus problemas de un mayor ó menor interés y, consecuentemente, de acción. En suma, el mexicano dada la importancia que tenga cada elemento de su familia asumirá una actitud que oscila desde hacer el problema suyo y una cuestión de honor hasta la indiferencia ó la posición de "dejar hacer, dejar pasar" a los demás en tanto han adquirido ya su rango adulto. Lo arriba mencionado, así como los diversos matices que es susceptible de adquirir el grupo de relaciones familiares en México, tradicionalmente han sido una fuente de inspiración para los escritores y adaptadores de telenovelas que los han utilizado para retratarlo en la pantalla y aprovechar, de este modo, la cotidianidad del mexicano como un elemento generador de empatía, simpatía e involucramiento emocional.

Un rasgo muy característico de los protagonistas de estos teledramas es la religiosidad, pero no una religiosidad cualquiera sino una clara referencia al catolicismo y, en especial, al guadalupanismo. Melodramáticamente, esta característica resulta importante ya que permite la explotación de uno de los recursos preferidos del melodrama: la acción de la divinidad. Así, situaciones

desesperadas ó críticas encuentran inesperada y mágica solución a través de la acción directa de lo divino ó su tardanza en aparecer hace posible la exaltación de rasgos de personalidad de los protagonistas como la fe, la esperanza, la resignación ó el espíritu de lucha.

Es frecuente en las telenovelas ver a nuestros personajes principales solicitar la ayuda, protección ó consejo de Dios y, preferentemente, de la Virgen de Guadalupe que se convierte por antonomasia en "la Virgen" ó "la madre". Por lo general, los protagónicos, pese a lo terribles que puedan ser las circunstancias a que se enfrentan, su fe no flaquea y, de llegar a hacerlo, este debilitamiento es temporal, no de corazón y sirve para la presentación de nudos dramáticos en la historia.

Esta religiosidad está vinculada arquetípicamente hacia la búsqueda de la Totalidad. No olvidemos que las figuras divinas suelen ser símbolos de Totalidad a pesar de que, en sentido estricto, no lo sean al no incluir dentro de sí el aspecto de lo oscuro, de los pecados. El protagonista al recurrir al símbolo del Sí-mismo lo que hace es establecer un vínculo con la Totalidad y solicitar sus servicios para el completamiento de su Sí-mismo.

Esta inclinación hacia la religión encuentra paralelo en el mexicano que, como se mencionó con anterioridad, da un rango principal a la Virgen de Guadalupe a la que dota de las características benévolas del arquetipo Madre y suaviza ó desplaza su carácter devorador. El mexicano, de esta forma, se ve reflejado en la pantalla y a través de la presencia solucionadora de apuros de la Virgen, su fe en ella se ve robustecida. No podemos olvidar que la telenovela no se convierte de forma unilateral y automática en discurso ejemplar sino que, sus planteamientos adquirirán sentido en función de que el espectador cuente con un trasfondo valorativo e ideológico, el cual sea susceptible de enlazarse y articular la información recibida con lo ya sabido. Además, cuando hablamos de recepción de este tipo de mensaje televisivo (dado su carácter ficcional) se plantea un juego con el auditorio, es decir, el telespectador asume el compromiso tácito de "creer" lo que sucede en la pantalla, siempre y cuando se maneje con coherencia (a pesar de que sus rasgos sean fantásticos, que esté armada de tal manera que la historia resulte creíble). Y la audiencia al saberse participadora de esta actividad lúdica de la que conoce las reglas y a la que puede sustraerse en el momento que lo desee, se "deja llevar" y, en consecuencia, su sentido crítico es disminuído.

3.1.3.2. VILLANO, O ANTAGONICOS

A nivel del melodrama, la presencia de villanos es indispensable ya que hace viable la confrontación de valores esencial al género, permite la acción continua característica de éste y el vencimiento de ellos concretiza el triunfo de la virtud definitoria del melodrama. En síntesis, sin villanos no hay melodrama.

Los antagonicos en su situación melodramática encarnan entonces lo negativo, el mal. Serán hipócritas, maquiavélicos, superficiales, inescrupulosos, mentirosos, delincuentes, egoístas, con marcada inclinación al erotismo (en muchos casos), dominantes, dictatoriales, religiosos en sentido utilitarista o malentendido, celosos, violentos, astutos, se relacionan en función de uso que pueden dar al prójimo, con una moral excesivamente flexible, testarudos, no aceptan la derrota, intrigantes, nada solidarios, desleales, deshonestos, rencorosos, vengativos, intransigentes, chantajistas, manipuladores, ambiciosos, seductores, cínicos, etc.

En cuanto a su aspecto físico, a diferencia de los protagonistas, su fisonomía es muy variable pero siempre incluirá algún tipo de rasgo que permita al espectador asumir el rol melodramático que juegan.

Por supuesto, los villanos no necesariamente serán poseedores de todas las características anteriores en igual número y grado. De hecho, pueden revestir rasgos negativos y positivos simultáneamente lo cual repercute en la creación de un personaje más humano, rico y creíble cuya "maldad" es más producto de las circunstancias que originaria.

Como se mencionó previamente, arquetípicamente, el villano simboliza la Sombra del protagonista, en tanto, es poseedor de los elementos de personalidad que el principal ha reprimido o no le son conscientes. Además, puede cumplir (según el argumento) el papel de Anima o Animus de algún personaje cuyo aspecto negativo del arquetipo Padre o Madre sea más marcado.

Conforme la Sombra es más fuerte y constantemente reprimida su fuerza psíquica (debido a su no asimilación) aumenta, por tanto, el protagonista al representar un Ego rígidamente determinado por rasgos positivos tendrá, en consecuencia, una Sombra fuerte y dispuesta a la acción subrepticia. Asimismo, como Sombra intensamente negada que simboliza el antagonico, su acción estará fundamentalmente orientada a socavar el concepto de sí mismo del Ego (protagónico) y entorpecer su actuación.

Protagonicos y villanos representan los elementos básicos que hacen posibles los procesos de identificación y proyección del televidente (3).

Tanto identificación como proyección no son exclusivamente procesos individuales ya que la persona en cuanto ser social se halla inmersa en un mundo previamente estructurado. Y así, tanto el individuo como las figuras con las cuales se identifica o en las cuales se proyecta han sido conformados socialmente. Por ejemplo: si una mujer proyecta en algún conocido su violencia, afirmará sin la menor duda "Mengano me desagrada porque es excesivamente agresivo" (no importa que efectivamente lo sea o no, sino que así es percibido), pero para que esa mujer en particular se haya visto en la necesidad de depositar en otro sus componentes agresivos es porque también el medio social en el que se desenvuelve la ha educado en la creencia de que no es "bueno" o "correcto" que ella sea una persona violenta. Así, identificación y proyección tienen también un sustrato social.

En la telenovela el espectador encuentra los elementos necesarios para identificarse con los protagonistas o en algún secundario, en función de que los rasgos de personalidad de ellos se enlazan con el deber ser bajo el que es educado el mexicano. Es decir, la buena mamá de las telenovelas al igual que la de la vida real debe ser abnegada, noble y propensa al sacrificio. En tanto puedo identificarme con su escala valorativa y aspiracional, consecuentemente lo puedo hacer con sus actos. A través de ella vivo vicariamente mi deber ser y por medio de sus acciones concretas (en pantalla) asumo una conexión lógica de motivos-acción. Las discordancias del discurso televisivo frente a la realidad se minimizan en función del proceso lúdico en el que me hallo inmerso y porque, al alimentarse en la realidad mexicana, la telenovela no está por completo divorciada del mundo cotidiano aunque acepte su elemento de ficción.

Los villanos hacen posible vivir, por medio de ellos, los rasgos de personalidad que conforman la contraparte del deber ser bajo el cual se es educado, a la vez que permiten identificarnos con ellos en tanto reflejan algunos de los rasgos característicos del mexicano. De esta suerte, podemos "vivir" proyectiva e identificatoriamente nuestra Sombra a través de los antagónicos. Si la identificación asume carácter consciente (sobre todo cuando se trata de un personaje complejo), como cuando nos cae bien un villano o llegamos incluso a tomarle cariño o entenderlo entonces, en vista de que se sabe dentro de un proceso lúdico, la identificación no asume sanciones severas o encuentran terreno fértil en el llenado social que hace el mexicano de sus arquetipos Padre, Madre, Anima, Animus, Embaucador, Niño Eterno y Doncella.

Los villanos, por contraste a los protagónicos, pueden incluir en su fisonomía y psicología defectos físicos o mentales marcados. Melodramáticamente esta situación permite hacer extensiva a lo exterior la maldad interna del personaje, de tal suerte, que el defecto se convierte en símbolo de ella. Asimismo, sucede que el antagónico llega a no desear un cambio de su aspecto porque éste se convierte en un recordatorio constante de la causa que lo originó (funcionando como acicate a su venganza), le permite chantajear o manipular a quienes le rodean o mantenerlos alejados. En cuanto a las enfermedades mentales, permiten al melodrama exacerbar ciertas actitudes o pensamientos de los antagonistas a la vez que hace posible realizar cualquier tipo de acto que, por su falta de racionalidad o límites, da virajes inusitados al rumbo de los acontecimientos.

Arquetípicamente, las marcas ó defectos físicos simbolizan la incapacidad del villano de alcanzar la Totalidad, ya que al estar su Ego tan rígidamente definido y con una escasa tendencia a la asimilación de su Sombra, no puede constituir el Sí-mismo. También, aunque el villano logre solucionar su deficiencia, la escasa tendencia a la Unión de Contrarios hará que a pesar de que el defecto ya no existe los sentimientos asociados a él persistan; mientras no resuelva estos sentimientos no podrá conciliar contrarios.

El villano puede ser analizado también bajo el arquetipo Héroe sólo que, a diferencia de los protagonistas, no siempre alcanza a superar las pruebas de los ritos de iniciación. En el caso de los villanos que, debido a las circunstancias a las que se enfrentan, se percatan de que han estado equivocados y procuran enmendar sus actos podemos hablar de que efectivamente logran concluir exitosamente el rito de iniciación, es decir, al hacer consciente a través de la Función Trascendente su inconsciente y asimilarlo en su Ego, consiguen la Unión de Contrarios y el completamiento del Si-mismo. Sin embargo, son muchos los antagonicos que al no estar dispuestos al arrepentimiento ó que ni siquiera llegan a percatarse de que sus acciones son erróneas, por derivación, no son capaces de superar los ritos de iniciación cayendo en el pecado del orgullo (hybris) que el Héroe debe superar y no logran la Totalidad ni concluir un proceso adecuado de individuación.

Para el mexicano las marcas ó deficiencias físicas adquieren un sentido diferencial para varones y mujeres. En los hombres, cuando no implican una incapacidad para el trabajo y, por tanto, un impedimento para el cumplimiento adecuado de su rol de proveedor, estos defectos no resultan tan importantes. De hecho, la sabiduría popular en sus máximas y refranes nos dice que el hombre debe ser feo, fuerte y formal. Cuando se trata de las damas, la situación cambia ya que la belleza ó, por lo menos, un aspecto físico agradable es un factor relevante para establecer relaciones amorosas que puedan conducir las, en un futuro, al desempeño de su rol materno y de esposa. En vista de esta circunstancia, la mujer cuando posee un defecto y es aceptada por el varón siente una enorme gratitud ya que, a pesar de su deficiencia, podrá cumplir las aspiraciones en las que fue formada.

La enfermedad mental (salvo en casos extremos, evidentes ó verdaderamente incapacitantes) tal parece que en México no existe. Debido a un nivel educativo rudimentario, instituciones públicas de salud mental con serias deficiencias y la ausencia de conciencia y conocimiento respecto a tales padecimientos el mexicano, por lo general, la asume como si fuese un defecto, malcrianza, deseo de dañar al prójimo, extravagancia, vicio ó estar enfermo "de los nervios". La mera sugerencia de llevar a alguien al psicólogo ó psiquiatra se percibe como un insulto, una agresión, una descalificación al mencionar siquiera la posibilidad de que esté "loco". Y bajo esta perspectiva llegan a considerarse como normales todo tipo de síntomas patológicos, al grado, de que la familia completa entra en este círculo vicioso de enfermedad. En sectores que han tenido un mayor acceso a la cultura, el acudir ó llevar a un miembro de la familia con un especialista de la salud mental, aunque puede revestir rasgos agresivos para la familia, es un poco más aceptado dependiendo de lo tradicionalista que sea la familia.

Esta perspectiva de la salud ó enfermedad mental es reflejada en las telenovelas en las cuales se trata de dar una solución positiva a la problemática, sin embargo, al poner el énfasis más en el efecto dramático que en el problema en específico la posible generación de conciencia se ve truncada ó severamente limitada.

Varios de los personajes villanos de los teledramas son de una clase social económicamente alta que se caracterizan por sentir un enorme orgullo por su rancio abolengo y su apellido compuesto e importante. El apellido deja de ser un indicador de pertenencia a una rama familiar para convertirse en una posesión y símbolo de poder y prestigio sólo digno de ser compartido por unos cuantos.

Arquetípicamente, esta vinculación hacia el apellido significa una fuerte identificación con el arquetipo Persona que dificulta a los personajes un adecuado proceso de individuación y búsqueda del Sí-mismo, ya que no son capaces de hacer una evaluación objetiva de su sí mismo al estar éste desplazado hacia una máscara social.

El mexicano aprendió, a lo largo del proceso histórico vivido desde la Colonia, que el apellido (cuando éste es importante) es símbolo de los bienes, poder y prestigio de quienes lo ostentan. Hoy por hoy, sigue existiendo cierta reverencia a determinados apellidos como si el simple hecho de poseerlos dotara mágicamente a la persona de ciertos atributos y cualidades, y extraña que los hijos no sean como los padres.

Es significativo que los villanos, al final de las telenovelas, mueran, se arrepientan, queden marcados, paralíticos ó en la ruina, enloquezcan ó terminen sus días en la cárcel. A nivel melodrama esta es la conclusión clásica de la contraposición de valores que culmina con el triunfo de los buenos, victoria que, de hecho, es esperada por el auditorio. Cuando los antagonicos no reciben el "justo castigo" a sus acciones se genera desconcierto y-o descontento en el público al implicar la ruptura de una de las reglas del juego en el que participa como espectador. Además, en un medio social como el nuestro en el que la injusticia, desafortunadamente, es una constante se vuelve molesto que el mundo ficcional, a través del cual nos evadimos, se convierta en un reflejo excesivamente fiel de nuestra realidad diaria.

Desde el análisis arquetípico, el hecho de que el antagonista caiga en las situaciones anteriormente enlistadas, significa que a la Sombra (representada simbólicamente por éste en el desarrollo argumental) se le quita la fuerza psíquica. Si el villano queda en la ruina económica la privación de sus bienes y medios simboliza la pérdida de energía; si es confinado a un hospital psiquiátrico ó en la cárcel, implica un control (vía reclusión) de sus acciones; si se trata de una parálisis ó marcas, representa la incapacidad de desarrollarse libremente; si enloquece se da por definitiva su inaccesibilidad a la consecución de la Totalidad; en caso de arrepentimiento, la Sombra se asimila (a través de la Función Transcendente) logrando un equilibrio y Unión de Contrarios.

Socialmente, el castigo a los villanos justifica una escala valorativa y aspiracional, el deber ser y las ideologías tradicionales, al mostrar una y otra vez que determinados comportamientos y formas de ver y ser resultan socavadoras de un estado de cosas y, como tales, no son correctos, deseables, funcionales ó posibles. Asimismo, la vivencia proyectiva del espectador funciona como válvula de escape a tensiones sociales.

3.1.3.3 SECUNDARIOS

Junto a los protagónicos y los antagonicos existe toda una serie de *personajes* alternos de menor importancia que con sus acciones y presencia coadyuvarán al desarrollo de la trama principal, a la vez que serán quienes den vida a las subtramas y paralelas.

La riqueza en la definición de su psicología les permitirá convertirse en focos sucedáneos de atención del espectador y no concretarse, en exclusiva, a su función de caja de resonancia de los pensamientos, sentimientos ó acciones de los protagonistas y villanos. Cuando cualquier personaje secundario es cuidadosamente trabajado y se le dota de vida propia, adquiere la capacidad de generar afecto en la audiencia posibilitando, de este modo, los procesos identificatorios y proyectivos. Además, hace susceptible de desarrollar en su trama correspondiente el arquetipo Héroe con sus ritos de iniciación y proceso de individuación.

Arquetípicamente, los personajes secundarios pueden representar el Anima, Animus, Padre, Madre, Embaucador, Niño Divino, Niña Eterna, Sí-mismo, Anciano Sabio y Héroe. Por supuesto, no necesariamente representarán uno solo, sino una variedad de ellos de acuerdo al desarrollo melodramático de la historia.

Entre los personajes secundarios clásicos están los progenitores ó figuras paternas sustitutas del protagonista. Estos serán quienes a través de su educación conformen a los protagónicos como tales y, aun en caso de que los maltraten, no lograrán que los personajes principales pierdan sus rasgos positivos. A nivel de melodrama, los progenitores servirán como apoyo a sus vástagos ó, en su defecto, si son dictatoriales ó dominantes pondrán escollos para que los protagónicos no puedan separarse de ellos ó establecer una relación amorosa.

Los progenitores (reales ó sustitutos) representan los arquetipos Padre, Madre, Anima y Animus, ya sea en su carácter benévolo ó negativo. En el primer caso, ayudarán al Héroe (sea protagónico ó secundario) en el desprendimiento necesario para el proceso de individuación y si asumen el papel de Anima ó Animus su aparición conllevará un auxilio para el Héroe ante las dificultades ya sea dándole orientación ó aportándole medios concretos para la solución de problemas.

En las telenovelas los arquetipos Padre, Madre, Anima y Animus se enriquecerán y reflejarán el contenido social que el mexicano (como colectividad y en lo particular) da a ellos. Como se recordará, en el capítulo anterior, se indicó la forma en que los nacionales llenan colectivamente tales arquetipos. Con respecto a la Madre se destacó su abnegación, vocación de sacrificio y amor incondicional por sus hijos al lado de características como la posesividad, la limitación de la independencia de su prole y su capacidad de manipulación. En cuanto al Padre se destacó especialmente la lejanía de relaciones con su prole. Ambos arquetipos, dependiendo del sexo del individuo, darán los rasgos característicos de su Anima ó Animus. En tanto que las telenovelas recuperan, ya sea en su trama principal ó en subtramas ó paralelas, todo su abanico de posibilidades con respecto a estas figuras, habla al espectador de temas con los que particularmente ha estado en contacto y con los cuales guarda estrechos y determinantes vínculos afectivos, facilitando entonces procesos de identificación, proyección y articulación con la estructura cultural vigente de su sociedad.

Los amigos también son personajes secundarios importantes y cumplen varias funciones dentro de la estructura dramática. Pueden ser un eco a las preocupaciones y acciones de los protagónicos ó villanos y al ser presentados en escena, hablando de ó solidarizándose con las alegrías ó desdichas de los anteriores, será el elemento repetitivo que permita al espectador estar al pendiente de la historia a pesar de su discontinuidad. Los amigos también sirven de conciencia y buscarán que los personajes principales sigan el camino correcto. Asimismo, serán ellos los que con sus acciones den ayuda directa al protagonista ó villano aun a pesar de su oposición. A través de los secundarios será posible conocer aún más los sentimientos, emociones, pensamientos y planes de los personajes.

Los amigos representan el Anima, Animus, Embaucador, Ego ó Sombra del principal ó antagonico. Si asumen el carácter de Anima ó Animus, pueden revestir tanto su aspecto benévolo como destructor; en el primer caso, serán ayuda importante y, en el segundo, constituirán ó armarán tropiezos. En cuanto al Embaucador es común el personaje bromista ó que no mide las consecuencias de sus actos, complicando la situación del resto de los personajes. Este personaje, a pesar de que pueda aparecer como el tonto, suele decir verdades importantes dentro de sus peroratas ó al estar especialmente ligado a los niños posee una visión distinta de las cosas. En cuanto al Ego y la Sombra, llama la atención que el villano siempre tiene junto a sí personajes parecidos a él y en este caso representarán un Ego similar, cuando el secundario pretende ser la conciencia del antagonico entonces se constituirá en su Sombra. Lo mismo es válido para los protagonistas.

En México, como se indicó en el capítulo previo, la amistad es de grados y cuando la cercanía es mucha adquiere rasgos de carnalidad que se enlazan con el significado de la sangre. Así, la telenovela al reflejar esta multiplicidad que asume la relación amistosa se enlaza con la particular vivencia de ésta en nuestra cultura. En suma, se convierte en espejo y sancionador de valores, acciones e ideologías.

Dentro de la gama de personajes secundarios ocupan un lugar especial aquellos que a través de sus bienes ó conocimiento se originan en orientadores y auxilio concreto de los demás. Por ejemplo: ancianos, profesores, sacerdotes, psicólogos, millonarios, sabios, etc. Melodramáticamente, su aparición será clave ya que por medio de su ayuda económica, política ó moral darán giros nuevos al desarrollo dramático, generando elementos de suspenso, equilibrando a los personajes ó haciendo factible la victoria de la virtud.

Situaciones clásicas de este tipo es la del personaje millonario que nombra heredero al protagonista y, entonces, éste ya es poseedor de los medios necesarios para concretar su venganza ó corregir los excesos de los villanos. Otro caso es el de la protagonista que es hecha menos debido a su ignorancia y, de pronto, aparece alguien que la convierte en una persona elegante, culta y refinada, logrando con esto que el galán que la despreció ahora caiga rendido a sus pies. O bien, el personaje que se encuentra desesperado ó en plena crisis y un sacerdote lo ayuda a encontrar la tranquilidad a través de su relación con Dios. Otra circunstancia de esta clase es la de los personajes infantiles que, a través de su relación con un adulto ó un anciano que los ama y los orienta, superan y resuelven su situación familiar conflictiva.

Este tipo de personajes son representantes del Sí-mismo ó Totalidad. Su aparición coincide con un momento en que el Héroe es incapaz por sí solo de superar las problemáticas en las que está inmerso. Estos representantes del Sí-mismo ó del arquetipo Anciano Sabio plantean y organizan la acción del Héroe fundamentándose en algunas preguntas básicas: ¿qué? ¿cómo? ¿cuándo? ¿dónde? ¿por qué? y ¿para qué?. La respuesta dará un panorama general de la situación y marcará los rumbos adecuados para actuar. Asimismo, este tipo de figuras puede dar al Héroe las herramientas u objeto que hará posible la solución del conflicto. Psíquicamente, hace referencia a los momentos en que el Ego, tal como está configurado en ese momento, no es capaz de superar los problemas y acude al Sí-mismo para encontrar las respuestas. No hay que olvidar que el inconsciente da apreciaciones más globales y finas que la conciencia en tanto que es poseedor de información más amplia y profunda, y que al ser regido por leyes diferentes al del consciente sus conclusiones pueden ser originales, creativas ó inteligentes.

En México, determinadas ocupaciones ó características gozan de un singular prestigio. Tal es el caso del médico, que al ser dueño de un conocimiento que puede significar la diferencia entre la vida y la muerte, asume automáticamente un lugar superior al del resto de los mortales. El sacerdote, dependiendo de su cercanía con Dios, se inviste por contagio de una cierta dosis de santidad (con sus excepciones, por supuesto). El millonario, asimismo, asume un status superior debido a sus bienes, la capacidad de mantenerlos y la posibilidad de afectar el destino de los otros. El maestro también en tanto es responsable de la educación de las nuevas generaciones, asume una importancia consecuente a su tarea. Por supuesto, esta concesión de mayor status ó importancia se va haciendo más marcada conforme las personas pertenecen a estratos económicos más pobres y, consecuentemente, más ignorantes ó con menor acceso a la cultura.

Uno de los recursos más comunes asociados a los personajes secundarios es la herencia que se convierte en uno de los elementos consentidos del género. El súbito cambio de posición económica que conlleva ser heredero, permite la creación de puntos de suspenso al anticipar el espectador las posibles consecuencias del hecho. Asimismo, el volverse rico, de pronto, da argumentos suficientes para activar el juego de apariencias característico del melodrama. De igual modo, permite, al estar los protagonistas en igualdad de circunstancias y poder con los antagonicos, que la contraposición de valores con sus consecuentes acciones para mantenerla inclinen la balanza hacia el lado de la virtud. Sin embargo, la herencia no consigue cambiar el carácter de los personajes principales, antes bien, acaba realzando la firmeza de sus valores y convicciones al mostrarlos como permanentes a pesar de las circunstancias. Por supuesto, el ó la protagonista compartirán sus bienes con quien los necesite, mostrando una vez más su carácter bueno.

Las herencias no sólo se refieren al hecho de recibirlas, también implican la creación de conflictos entre los posibles herederos que se disputan el favor del millonario, los cambios fraudulentos ó desaparición de testamentos, las condicionantes para recibirla, el despojo, la repartición ó los enfrentamientos entre herederos. Así, la herencia con su multiplicidad de situaciones será una fuente fecunda para los escritores melodramáticos.

La herencia representa la ayuda de la Totalidad a través de personajes auxiliares. Resulta significativo el hecho de que la herencia, al ser algo que no nos pertenecía originalmente, se integra a nosotros como parte natural. La herencia es, entonces, un legado ya sea del Anima, Animus ó del Sí-mismo. El Ego, al recibir este legado del inconsciente está en condiciones de dar solución a las dificultades y lo lleva a una reestructuración de las exigencias entre Ego y Totalidad, a la vez que le da la fuerza para controlar y-o asimilar a la Sombra.

Uno de los sueños característicos del mexicano es volverse rico de la noche a la mañana. Cuando históricamente las condiciones económicas no han sido altamente favorables para la mayoría de los mexicanos, el dinero entonces deviene en símbolo cuya posesión hace posible un cambio radical de existencia. Ya sea por una herencia, ganarse la lotería ó encontrar un tesoro, el mexicano aspira a un cambio de status. Situación que se ve reforzada con la convicción del nacional de que el trabajo no fructifica en la medida del esfuerzo invertido en él, creencia con un amplio fundamento histórico.

Otra situación de lo más común en las telenovelas se refiere al personaje que se encuentra grave en el hospital ó, de plano, es dado por muerto. Estas circunstancias son aprovechadas por el melodrama para generar nudos dramáticos. Recordemos la clásica escena de hospital en la que un médico dice: "Hemos hecho todo lo posible", por supuesto, con el debido acompañamiento de música patética y close-ups a los protagonistas, para después completar la frase "pero todavía no reacciona", cambio de tema musical y toma panorámica de los personajes abrazándose emocionados.

Cuando un personaje es dado por muerto, el melodrama se da vuelta y arma todo tipo de situaciones: nos lleva al borde de las lágrimas en el entierro, destapa los sentimientos escondidos de los familiares (y más si hay dinero de por medio), hace sentir culpables a los protagonistas (con razón ó sin ella), descara a los villanos, casa ó hace novios de otro a la parte que quedó de la pareja, envuelve en situaciones peligrosas al supuesto muerto, despierta la voracidad de los acreedores, ocasiona cambios económicos drásticos en la familia doliente, etc., etc. Para culminar dramáticamente con la reaparición del que estaba muerto, aparición que, por supuesto, complicará aún más los conflictos originados a partir de su desaparición.

Arquetípicamente, la gravedad de la enfermedad y hasta la muerte momentánea, al igual que dar por fallecido al personaje, simboliza uno de los momentos álgidos del desarrollo del Héroe: la muerte y renacimiento. Así, nuestro Héroe a través de este bajar al inframundo, sale revitalizado y transformado, de tal suerte, que su reaparición equivale a un renacimiento, en tanto, ha dejado atrás parte de sí mismo y ha entrado en contacto con un mundo de oscuridad y cambio.

El permanecer en estado crítico hace posible a la Sombra actuar libremente en función de que el Ego (Héroe) no está en facultad de controlarla. Y al despertar ó recuperarse, deberá asumir las responsabilidades de los actos de aquella.

El presenciar estas situaciones en la pantalla chica, permite al teleauditorio mexicano (dada su vivencia vicaria de los hechos) hacer un proceso de valoración de la salud y la amistad refrendando la creencia popular de que "cada quien cosecha lo que siembra". Una vez más, el teledrama se alimenta de la sabiduría tradicional y las vivencias presentadas encuentran fértiles puntos de enlace con la mentalidad mexicana.

Por supuesto, no podemos omitir la multicitada amnesia, tan utilizada por el melodrama al permitirle activar el juego de apariencias característico y revertir el rumbo de los acontecimientos.

La amnesia simboliza una de las dificultades claves a la que deberá sobreponerse el Héroe ya que ésta le hará olvidar la misión a cumplir colocándolo en un impasse, mientras los acontecimientos siguen transcurriendo. En tanto el Ego ha olvidado sus directrices, la Sombra puede actuar libremente ó asumir (vía engaño), por momentos, el papel del Ego.

Para el mexicano la amnesia sólo existe en las películas y las telenovelas. En las contadas ocasiones en que entra en contacto con ella, generalmente a consecuencia de un accidente, el amnésico una vez recuperada su memoria entra en un proceso de evaluación y revaloración de las circunstancias que lo llevaron a ella. Revaloración que puede llevarlo a un cambio que no necesariamente será definitivo sino más bien temporal hasta que se le pase el efecto ó el susto. Los viejos hábitos es difícil cambiarlos.

3.1.4. LÍNEA AMOROSA

Se refiere a la trayectoria que cuenta desde el encuentro de los personajes hasta la realización del compromiso amoroso establecido entre ellos. Incluye varias etapas como son el encuentro, el conocimiento, la elección, el enamoramiento, la pasión, el desencuentro (s) y el establecimiento definitivo de la relación amorosa.

Por supuesto, existen también líneas amorosas alternas a las sostenidas por los personajes principales y, no sólo se limitan a la relación de pareja, sino también al afecto entre padres e hijos, hermanos ó amigos.

Los conflictos de la línea amorosa obedecen, por lo regular, a dos causas. Por una parte, están los malentendidos y la acción del destino ó la naturaleza, así, los personajes podrán ser separados por alguna catástrofe, accidente, complicaciones fortuitas, equívocos, etc. Por otro lado, la línea amorosa se complicará en función de la presencia y acción de un tercero, dando como consecuencia un triángulo amoroso, que puede ser entre una pareja y un tercero, entre hijos ó amigos.

Es importante hacer una precisión, sólo existe línea amorosa cuando ambos involucrados sienten amor; en el caso, tan común, de que el ó la protagonista estén siempre asediados por personajes enamorados de ellos no constituye una auténtica línea amorosa debido a que sólo una de las partes ama.

La línea amorosa constituye un pilar fundamental de la telenovela mexicana, de hecho, parte importante de la historia gira en torno a ella. Los encuentros, desencuentros, confusiones, malentendidos, engaños, celos, reconciliaciones y todo tipo de complicaciones son especialmente empleados por el melodrama para generar confrontación de valores, exaltación de los sentimientos ya sea de amor ó de odio así como generar el movimiento continuo que caracteriza al género.

Muchas veces en la formación del triángulo amoroso participa activamente un antagonico que, la gran parte de las veces, no está realmente enamorado sino encaprichado ó, cuando efectivamente ama, lo hace de una forma posesiva y hasta patológica, no dudando en usar cuanta triquiñuela y recurso esté a su alcance para lograr su propósito. A diferencia de los villanos, los protagónicos no siempre toman un papel activo en la defensa de su relación, ó cuando lo hacen, no es de manera violenta ó sus intenciones quedan sólo en eso al toparse con las circunstancias ó los antagonicos.

Una situación frecuente que complica la línea amorosa es la obligación de casarse con otro (a) a quien no se ama. Si se trata de contraer matrimonio ó establecer una relación de noviazgo con el ó la villana, generalmente, este compromiso se establece en base al chantaje, el engaño, la obligación, la amenaza ó la falsa responsabilidad. Así, vemos a un personaje casarse por que cree que el hijo que espera la villana es suyo, ó por que es amenazado por ésta ó éste con suicidarse, ó porque hizo una promesa de velar por ella, ó para

salvar a su amado (4) de la muerte ó la cárcel, ó porque no soporta más las pretensiones de la familia, ó porque lo emborracharon y cree que "hizo suya" a la villana, ó para salvar a su familia de la ruina.

La otra situación de matrimonio sin amor sucede cuando uno de los personajes se siente obligado moralmente a casarse con alguien a quien no ama, ya sea por agradecimiento, por conveniencia (clara y establecida por las partes), para hacer feliz a un desahuciado ó con la intención de darse una segunda oportunidad de amar. Hay que añadir que en estos casos la relación sexual se restringe ó pospone de antemano. En el caso de la conveniencia aquí no se trata de mala intención sino que el personaje que propone matrimonio lo hace con un afán de protección ya sea hacia el personaje ó al hijo pequeño ó por nacer.

Arquetípicamente, ambos casos, aunque supondrían la tendencia a la Totalidad en función de la Unión de Contrarios, no lo es, efectivamente, ya que no existe la voluntad de tal unión debido a que una de las partes no ama, es decir, no se haya en disposición. En el caso del matrimonio obligado con el ó la villana, hablamos de una falsa asimilación de la Sombra, en tanto que ésta basándose en la fuerza pretende hacerse presente, y al no haber disposición por parte del Ego no se alcanza el Sí-mismo.

De igual modo, este casamiento ó establecimiento de relación amorosa puede, constituir una prueba del rito de iniciación heroico, ya sea porque el Héroe acepta esta situación debido al orgullo (hecho que siempre paga con creces) ó como una fase del proceso de individuación en el cual debe separarse de las relaciones regresivas que impidan su desarrollo y, definitivamente, una relación con el villano es regresiva debido a que asume rasgos controladores y posesivos que dificultan la separación y el ingreso a la independencia.

Aunque en ciertos sectores de nuestro país sigue existiendo el matrimonio por conveniencia ó acordado por los padres, se ve una clara intensificación y extensión del concepto de amor romántico que supone la libre elección de la pareja. El mexicano, aunque en condiciones normales, tiende a no mostrar mucho sus sentimientos amorosos, cuando ama puede ser verdaderamente intenso y expresivo en sus sensaciones de celos ó inseguridad. El matrimonio obligado ó aceptado por razones no amorosas choca de frente con la vena romántica del mexicano, que no tiende a darle el mismo status que a un matrimonio fundamentado en el amor.

Además, el concepto de monogamia adquiere rasgos diferenciales en función del sexo. Efectivamente, la mujer es educada en la idea de que el casamiento es una relación de por vida, hasta una "cruz" si se quiere, y que dependerá fundamentalmente de ella su mantenimiento. Así que la mujer (en el pleno cumplimiento de su rol) hará hasta lo imposible para que el vínculo no se rompa, incluso aceptará la violencia, la indiferencia ó la presencia de "la otra". Sin embargo, tal voluntad de permanencia obedece también a necesidades estrictamente prácticas como la manutención de los hijos. Pese a que las actitudes han ido cambiando, todavía existe un trato diferencial hacia la mujer divorciada, ya

que, para uno, significa que "fracasó" y, para otros, que al haber pertenecido ya a otro hombre no posee el mismo valor. Además de que no es tan sencillo que un varón (educado en el significado de la sangre) acepte "cargar" con los hijos de otro hombre. En el varón, la monogamia es aceptada más como aspiración que como una realidad objetiva. En una cultura machista como la nuestra se tiende a la exaltación directa ó a la callada aceptación de la "casa chica" ó la amante y no será fuertemente sancionado mientras no implique el abandono de los hijos ó de la esposa legítima. De hecho, las relaciones extramaritales pueden ser varias ó simultáneas e incluso de larga duración, con la anuencia (en muchos casos) de la esposa y de la familia.

Desafortunadamente, la telenovela al fincarse en valores y costumbres arraigadas no tiende a proponer un trastocamiento (o por lo menos no lo hace de manera frontal y general) de dichas creencias convirtiéndose así, en un elemento funcional de refuerzo que pone el acento en una actitud sumisa y pasiva de la mujer que ve en su "legitimidad" como esposa y sus "virtudes" (elemento netamente romántico) la fuerza para solucionar tales situaciones.

La línea amorosa representa simbólicamente una búsqueda de la Totalidad dependiente de la Unión de Contrarios (Eros y Logos). Una búsqueda que se finca en la superación del rito iniciático, en tanto, modifica al Héroe y lo prepara para acceder a su papel de adulto y concluir adecuadamente el proceso de individuación. Por ello, es significativo que en las telenovelas el final clásico sea la boda de los protagonistas.

La boda, melodramáticamente, simboliza que los protagonistas han podido salir airosos de las adversidades y maquinaciones del villano, implica que, una vez más, la virtud vence al mal. Por supuesto, no podemos olvidar que el melodrama está estrechamente ligado al concepto de amor romántico y que, por tanto, ve en la fusión (representada por la boda) uno de los anhelos básicos del hombre. Además de que el amor romántico (en su vertiente benigna) da a este sentimiento la importancia y la fuerza que lo hace capaz de vencer todo obstáculo.

Por supuesto, la boda en las telenovelas (sobre todo si es al final) debe ser religiosa. Arquetípicamente, esto responde a que la Unión de Contrarios no sólo se simboliza vía boda sino que, el hecho de que sea bendecido por la divinidad, se convierte en un refuerzo alterno ya que la figura divina es uno de los principales símbolos del Sí-mismo.

En tanto que las telenovelas recuperan valores arraigados, la boda deberá entonces ajustarse a ello, es decir, ser católica debido a que la religión básica del mexicano es el catolicismo. Como se recordará, independientemente de la mayor ó menor fe, el mexicano establece una continuada relación con la Iglesia, no sólo a través del conocimiento de la doctrina, sino también del cumplimiento de sus sacramentos (bautizo, confirmación, primera comunión, casamiento, santos óleos, etc.) Además, aún hoy existen muchos mexicanos que consideran la ceremonia religiosa como la "de a veras", la que efectivamente une a las parejas ó que, pese a que se han incrementado el número de ceremonias civiles, aún persiste la ilusión en numerosas mujeres de "casarse de blanco". O aunque el interés en la boda religiosa pueda disminuir, los símbolos y

costumbres asociadas a ellas, se trasladan al matrimonio civil, por ejemplo: el vestido blanco, los azahares, el ramo, los anillos, las arras, el arroz, etc.

Las relaciones sexuales también están presentes en las telenovelas, aunque dado el horario en que se transmite, no pueden ser explícitas sino quedan a nivel de sugerencia y cuidando de que no resulten ofensivas al público. Por lo general, se dan bajo dos circunstancias: por placer erótico y como demostración de amor. En el primer caso, la relación sexual se lleva a cabo por los antagonísticos y, en contadas ocasiones, por el protagónico masculino, aunque curiosamente, esta última situación tiende a acarrear consecuencias negativas para el protagonista ya que el hecho se convierte en un lastre para poder dar por terminada la relación o, en su defecto, desemboca en embarazo ó permitirá oblijarlo moralmente al ser el supuesto padre de la criatura. De este modo, encontramos un refuerzo indirecto a la idea de que el sexo debe vincularse a sentimientos más que a instintos. Conservándose, entonces, una concepción del erotismo limitada y estrecha.

En cuanto a la relación sexual como muestra de amor, aquí efectivamente puede realizarse entre protagonistas. No olvidemos que la tipificación melodramática supone a los protagónicos y, en especial a ella, puros y el ejercicio de la sexualidad con un mero fin placentero, sin vinculación alguna a los sentimientos, implicaría una "mancha" en su pureza. El amor se convierte entonces en el factor que transmuta la contradicción pureza-sexualidad en una virtud, es decir, al enlazarse con un concepto de amor romántico superpone la magia y poder transformador y trascendente de éste a una situación existente previa al encuentro del amado.

El melodrama no escapa a la influencia del romanticismo que ve en la relación sexual la posibilidad de fusión que eleva a los amantes transportándolos a un plano más allá de lo físico. De esta suerte, en las telenovelas mexicanas cuando el sexo es por amor supone, entonces, la elevación de la pareja y el medio a través del cual alcanzar fusión metafísica, es decir, se hacen uno solo.

En sentido arquetípico la relación sexual es el símbolo de la Unión de Contrarios (Eros y Logos), empero, el amor implícito representa la anuencia de las partes para dirigirse y buscar la Totalidad. Cuando el sexo se realiza por el protagónico y la antagonística, es una de las pruebas a superar por el Héroe, implica ser capaz de resistir, como Odiseo, el canto de las sirenas a sabiendas de lo que puede suceder si se le escucha. En tanto que el amor en la telenovela puede traducirse como disposición a la fusión, la relación sexual en ausencia de ésta no supondrá, entonces, la Totalidad.

En páginas anteriores se ahondó en el sentido que da el mexicano al sexo, mismo que es recogido y reflejado en las pantallas. No olvidemos que una característica importante de la telenovela nacional es recuperar y exaltar valores tradicionales a la vez que recupera la vena romántica del mexicano. Así, una vez más, refrenda la escala valorativa tradicional, el deber ser en relación a la sexualidad y las ideologías al respecto, enlazándose con ellas al aportar un discurso susceptible de ser comprendido y aceptado en función de elementos mnemotécnicos, afectivos e identificatorios.

Los escritores son sensibles a lo que sucede en su entorno y, por tanto, no pueden cerrar los ojos a la situación sexual que impera en nuestro país (una creciente tendencia al hedonismo y la disminución de la edad esperada para llevar una vida sexualmente activa), además, por supuesto, de los intereses e inquietudes del público. Así vemos cada vez con mayor frecuencia, escenas eróticas en las telenovelas. Si se trata de horarios vespertinos el tema es abordado en telenovelas de corte juvenil para reflejar de una forma más fiel su realidad, además de convertirse en un punto alterno de interés. En horario nocturno, las escenas de cama aparecen con mayor asiduidad en tanto se convierten en un elemento de atracción para el público adulto, y en especial, masculino. Además si se trata de telenovelas dirigidas hacia una audiencia básicamente adulta, resulta poco creíble al espectador un amor sólo de "manita sudada". En suma, los productores se han percatado de que el sexo vende y no dudan en utilizarlo para elevar sus niveles de audiencia. Por el momento, este factor constituye un plus de venta que conforme se normalice ya no generará el interés de la novedad.

Paralelo a esta inclusión del sexo en la pantalla se da un proceso de erotización de los personajes, no tanto en cuanto a su carácter como a su aspecto, es decir, los actores que dan vida a los personajes tienden a ser escogidos por su físico el cual no dudan en enseñar con miniatuendos ó ropa que realce su belleza corporal, importando muy poco que la caracterización no se ajuste a la psicología del personaje en cuestión. Desafortunadamente, como la belleza y la capacidad histriónica no son una mezcla muy común, los productores y los jefes de reparto no dudan en sacrificar el talento trayendo, como consecuencia, una calidad decreciente de los melodramas televisivos pero que, sin embargo, por su "atractivo visual" generan ventas. Valdría la pena preguntarse si esta situación a la postre no dañará más al género de lo que lo beneficia.

CONCLUSIONES

A lo largo de este capítulo se abordaron elementos característicos y generales de la telenovela debido a que la naturaleza de esta investigación no está orientada a un estudio de caso. No obstante, los puntos desarrollados están presentes (en mayor ó menor número) en todas las telenovelas, por ello no se utilizaron ejemplos de telenovelas específicas.

Por supuesto, lo vertido en estas páginas no agota (de ningún modo) a las telenovelas mexicanas, pero sí otorga un punto de vista analítico viable para ser profundizado en estudios de caso ó hacerse extensivo a otras manifestaciones melodramáticas.

Se podrá argumentar que varias de las aproximaciones al carácter de lo mexicano no son privativas de éste, sino que se comparten con otros países. Y efectivamente así es, la razón la podríamos encontrar en los paralelismos de desarrollo histórico que existen entre los países de Latinoamérica.

Al movernos en tres niveles de análisis (melodramático, arquetípico y social) se han mostrado las articulaciones existentes entre éstos, así como una visión global del objeto de estudio que nos permite ver que la hipótesis efectivamente recoge las razones del éxito de las telenovelas mexicanas, es decir, constituye un engarce co nuestra estructura arquetípica, el deber ser y la realidad nacional.

Puede llamar la atención el escaso número de citas bibliográficas, ésto obedece a que el presente capítulo es una síntesis de los planteamientos vertidos en los capítulos previos y, por tanto, resultaría redundante que a cada idea se tuvieran que hacer las referencias cuando ya fueron indicadas con anterioridad. Asimismo, la sencillez y claridad en el desarrollo de las ideas es un riesgo que decidí correr, privilegiando la comprensión. Por supuesto, aunque lo expuesto en estas líneas pueda parecer un tanto sencillo la profundidad no se ha perdido en tanto que sólo podemos plantear algo de una forma sencilla cuando efectivamente se le ha comprendido. Además, al tocar temáticas generales el análisis no puede llegar a la especificidad deseada en tanto se carece del detalle del estudio de caso.

A grandes rasgos se ha mostrado como la telenovela mexicana se alimenta de la realidad nacional así como del deber ser encarnado en la estructura cultural y social nacional. Las exageraciones de la telenovela responden a su estructura melodramática y a las exigencias de un mercado que se ha orientado a la producción masiva de productos televisivos pero, a pesar de ésto, no logra desprenderse de todo de la realidad haciendo posible su engarce arquetípico así como los procesos de identificación, proyección, refuerzo y sanción de la estructura valorativa y aspiracional de los medios institucionales para la consecución de los objetivos implícitos en ella.

Además, no podemos perder de vista que las telenovelas mexicanas están destinadas a un público mayoritario y cambios sustanciales que alteren su

estructura corren el riesgo de repercutir en los niveles de audiencia y, por tanto, en su rentabilidad. El discurso entonces se moverá dentro de marcos tradicionales que, a sectores urbanos y con un mayor índice de escolaridad y acceso a la cultura, pueden ya no resultar creíbles. Empero, cuando el discurso sufre una reorientación y se acerca hacia los intereses, valores e ideologías de los mencionados sectores, la estructura melodramática implícita adquiere sentido para ellos. Esto nos lleva a preguntarnos que más hay aparte del engarce arquetípico y el deber ser y reflejo de la realidad para que las telenovelas gusten al público. ¿Qué hay en sus temas que puede resultar atractivo? ¿qué nos dicen que puede interesar a la generalidad? ¿efectivamente habla de cosas triviales ó toca fibras sensibles a muchos individuos?.

NOTAS:

1.- BEJAR Navarro, Raúl. El mito del mexicano. p. 85

2.- VARIOS AUTORES. Las redes de Televisa. p. 86

3.- Se entiende Identificación como un "proceso psicológico en el que la personalidad se disimila total o parcialmente de sí misma. La identificación es una autoenajenación del sujeto en beneficio de un objeto, en el cual se introduce el sujeto en cierto modo, travistiéndose. La identificación se distingue de la imitación por ser una imitación inconsciente, mientras que la imitación es un remedo consciente (...) No siempre la identificación se refiere a personas, sino que también se refiere a cosas (por ejemplo, a un movimiento espiritual, a un negocio, etc.) y a funciones psicológicas (...) La identificación persigue siempre el fin de alcanzar una ventaja o de eliminar un obstáculo o de resolver un problema al modo y manera de los demás." (JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. p. 522-523)

Proyección significa "sacar fuera un proceso subjetivo, trasladándolo a un objeto. La proyección es un proceso de disimilación, por cuanto un contenido subjetivo es enajenado del sujeto e incorporado en cierto modo al objeto (...) Se puede distinguir una proyección pasiva y una proyección activa. La primera es la forma habitual de todas las proyecciones patológicas y de muchas proyecciones normales, que no brotan de ninguna intención, sino que son sencillamente un acontecimiento automático. La segunda forma se encuentra como componente esencial del acto de empatía. La empatía es ciertamente, como totalidad, un acto de introyección, por cuanto sirve para poner al objeto en relación íntima con el sujeto. Para establecer esa relación el sujeto aparta de sí un contenido, por ejemplo un sentimiento, lo traslada al objeto, vivificándolo de esa manera, y así incluye al objeto en la esfera subjetiva. Pero la forma activa de proyección se encuentra también como acto de juicio, que tiene como fin la separación del sujeto y el objeto." (Ibid. p. 546-547)

**CAPÍTULO IV: EL MITO DEL ÉXITO DE LAS TELENOVELAS MEXICANAS
POR LA BANALIZACIÓN DE LA REALIDAD**

4.1 LÍMITES DE LA AUDIENCIA

A continuación daremos algunas cifras (1) que nos ayudarán a evaluar el alcance de la televisión y las telenovelas en el auditorio mexicano.

98,500,000	habitantes en México.
19,200,000	telehogares en México (cada unidad incluye 4 personas)
96%	de la audiencia es cubierta por Canal 2
80%	de los telehogares ven Televisa
35-45%	de los hogares efectivamente ve Canal 2
20%	de los telehogares mexicanos se exponen a las telenovelas
20%	promedio de la audiencia de telenovelas es infantil (de 500,000 a 875,000 según cada horario)
15%	promedio de la audiencia de telenovelas es de 13 a 18 años (354,000 a 650,000 según el horario)
32%	de la audiencia de telenovelas es masculina
68%	de la audiencia de telenovelas es femenina
10. Sec.	escolaridad promedio nacional según INEGI (1996)
10%	de la población adulta del país es analfabeta (INEGI 1996)
60%	de los mexicanos son de nivel socioeconómico bajo y una tercera parte de ellos vive en condiciones de pobreza extrema (AMAI 1995)
87%	de los hogares mexicanos posee como mínimo un televisor
97%	de los hogares urbanos han sido alcanzados por la televisión
74%	de la población vive en áreas urbanas (INEGI 1998)
1.8	televisores por hogar en áreas urbanas
3	televisores por hogar promedio en clase alta
1.3	televisores por hogar promedio en clase baja

4	días a la semana el mexicano ve televisión permaneciendo en cada ocasión tres horas: (IBOPE)
2:47	horas promedio diario de exposición a la televisión por persona (IBOPE, 1995)
5%	más en promedio las mujeres ven televisión que los varones (IBOPE)
18-65	años en mujeres es el grupo poblacional con mayor exposición a radio y la televisión (IBOPE AGB México)
50.7%	de la población nacional son mujeres (1998)
49.3%	de la población nacional son hombres (1998)

Los datos anteriores nos permiten darnos una visión aproximada del impacto que tiene la televisión en nuestro país. Televisa es la cadena televisora que mayor cobertura posee en México, de hecho, el Canal 2 cubre el 96% de la audiencia, es decir, el Canal 2 llega a 18,432,000 telehogares de los 19,200,000 existentes. De esos telehogares, del 35 al 45% efectivamente lo ve y el 80% del total de telehogares ven algún canal de Televisa.

La televisión es un aparato que se encuentra en casi todos los hogares y, de hecho, en varios de ellos existe más de un televisor (1.3 televisores por hogar en clase baja y 3 televisores promedio por hogar en clase alta) que se ubican en su mayoría en tres áreas básicas de las casas: recámara principal, sala principal ó recámara de los niños, lo cual nos permite percatarnos del papel que cumple en los hogares ya que es ubicada en los espacios más importantes, incluso, en aquello de mayor intimidad.

Asimismo, si tomamos en cuenta el promedio de exposición diaria que es de tres horas aproximadamente, se concluye que ver televisión es una importante actividad (en tiempo) en la vida diaria, equivale a una octava parte del día lo cual, si le restamos las horas dedicadas al trabajo y al sueño, viene a resultar una cifra significativa.

Según datos del INEGI (1996) la escolaridad promedio del país es de primero de secundaria, empero, si consideramos los niveles de calidad de la educación en nuestro país, el estado de las aulas y los materiales, la calidad limitada del libro de texto gratuito, la variación regional y local del grado de calidad educativa, los rangos de calificaciones y los comparamos con los de otros países con mayor grado de desarrollo, la cifra de primero de secundaria, por contraste, vienen a equivaler a algún año de primaria de tales países.

Aunque se indica (INEGI 1996) que solo el 10% de la población adulta es analfabeta, el hecho de que el 90% de la gente adulta sepa leer y escribir no significa que lo haga ó que lo que lea sea algo que mejore su nivel educativo ó desarrollo personal y profesional.

Se indica que del 35 al 45% de los telehoyeros ven Canal 2, la variación responde a los horarios. El momento del día en que existe una mayor audiencia comienza a las 5 de la tarde alcanzando su punto máximo entre las 8 y las 10 de la noche, a partir de ahí empieza a bajar velozmente para alcanzar niveles mínimos después de la medianoche. Ese horario (17-22 horas) corresponde al de las telenovelas e incluye los espacios publicitarios más caros.

Para poder presentar una mejor panorámica de las telenovelas, es necesario, explicar las clases sociales para ver el impacto diferencial de éstas. Ya que las cifras provienen de organismos especializados en mercadotecnia conservaremos la clasificación que ellos utilizan para evitar confusiones y apuntaremos que tal clasificación se fundamenta en el ingreso promedio de la familia.

En el terreno de la mercadotecnia las clases sociales se denominan: A, B, C+, C, D+, D y E, y a cada una de ellas corresponde un perfil demográfico y psicográfico determinado.

El perfil demográfico se refiere a "La forma convencionalmente más aceptada de estudiar a las distintas audiencias de los medios de comunicación es de acuerdo a las variables que permiten clasificar a los individuos con base en el grupo demográfico, social, cultural y económico al que pertenecen." (2) Esto es, los segmentos poblacionales se diferencian entre sí en base a la edad, sexo, lugar de residencia, nivel socioeconómico, ocupación y escolaridad.

El perfil psicográfico se refiere a la forma de vivir y de ser de la audiencia, es decir, sus actividades, intereses y opiniones.

De acuerdo al ingreso las clases sociales se caracterizan por:

AB 55,000 pesos en adelante (ingreso familiar mensual)

C+ 22-54,000 pesos

C 7-21,000 pesos

D+ 4-6,000 pesos

DE 3,000 pesos hacia abajo

Y en cuanto a la estructura económica nacional:

Clase alta (A,B) 7.4% de la población nacional

Clase media (C+,C) 33% de la población nacional

Clase baja (D+,D,E) 59.6% de la población nacional

Si nos basamos en la población nacional que es de 98,500,000 habitantes, entonces:

Clase alta (A, B) cuenta con 1,200,000 personas
 Clase media (C1,C) cuenta con 32,505,000 personas
 Clase baja (D+,D,E) cuenta con 58,706,000 personas

Lo que viene a significar que 58,706,000 personas viven con un ingreso familiar mensual menor a \$6,000 y, de hecho, por porcentaje de los tres segmentos incluidos en la clase baja una gran mayoría de éstos vive con un ingreso familiar mensual inferior a los \$3,000.

En cuanto a la distribución poblacional podemos decir que actualmente:

74% de la población nacional vive en áreas urbanas
 25% de los mexicanos viven en el D.F., Guadalajara y Monterrey
 26.5% de la población nacional vive en cerca de 200,000 localidades de menos de 2,500 habitantes cada una.

Si estas cifras las ponemos en relación con los hogares que poseen televisor, entonces el 97% de la población urbana, esto es, el 71.78% de la población nacional poseen televisor, lo cual nos permite darnos una idea del alcance de dicho medio.

En cuanto al perfil psicográfico las clases sociales se caracterizan por los siguientes rasgos.

CLASE ALTA

(A,B) 7.4% de la población nacional

En las principales áreas urbanas del país se caracteriza por una relativa homogeneidad que se cristaliza en un aprecio hacia la cultura mexicana, es decir, las tradiciones y artesanías. Sin embargo, junto a este aprecio hacia lo nacional coexiste una valoración positiva de lo extranjero; estos sectores gustan de realizar sus compras en E. U. ó Europa, ó bien, adquirir en México artículos importados por sobre los nacionales.

Uno de los indicadores significativos de status para este segmento lo constituye la residencia, es decir, dónde se ubica, el nivel de aislamiento con respecto a otras residencias, así como su tamaño. Junto a este indicador encontramos también el que se refiere a la posesión de casas de fin de semana y de los lugares a los que suelen viajar.

Existe una situación particular en esta clase social, ya que aunque el nivel de ingreso sea alto este sólo hecho no es suficiente para determinar el status, ya que los miembros de este estrato establecen una clara diferencia entre los

nuevos ricos y las familias de abolengo. En cuanto a los nuevos ricos, ellos tienden a ser más despilfarradores, ostentosos, americanizados e invertir en artículos más por su precio que por su calidad y buen gusto. Por contraste, los pertenecientes a las familias de abolengo son más elitistas, selectivos, con mayor cultura, sus círculos sociales son más cerrados y exclusivos, manifiestan una especial predilección por lo europeo más que por lo estadounidense y sus gastos tienden a ser más racionales, por lo menos, en ostentación.

En cuanto al sector femenino suele realizar numerosas actividades fuera del hogar, posee una tendencia más individualista y suele tener mayor grado de independencia (en parte, debido a su capacidad económica propia) que las mujeres de niveles medio ó bajo. En lo que se refiere a las labores hogareñas, su papel es más de coordinación y supervisión que de realización. En cuanto a la educación de los hijos procuran ser más racionales, sobre todo, en la elección de escuelas y actividades extraescolares, a la vez que son más permisivas en cuanto al comportamiento de su prole que las madres de estratos socioeconómicos - inferiores.

Les gusta incorporar dentro de su lenguaje palabras ó frases, ya sea en inglés ó algún otro idioma.

Las mujeres de la clase alta poseen cierta racionalidad para las compras y gustan de aprovechar las ofertas, aunque ello les signifique moverse de lado a lado de la ciudad ó hasta el extranjero. Esta racionalidad, por supuesto, debemos entenderla dentro de los marcos de esta clase social, ya que si comparásemos con otros estratos tal racionalidad sería absurda.

CLASE MEDIA

(C,C+) 33% de la población nacional

Es más heterogénea que las clases alta y baja.

La clase media-alta se caracteriza por un marcado respeto y admiración por la posición social, la riqueza y por los símbolos que los hagan aparecer como personas de gusto sofisticado. Están dispuestos a lo que sea para pertenecer a la clase alta, sus gustos, por tanto, adquirirán rasgos aspiracionales y los gastos se orientarán hacia aquellos objetos ó actividades que les "den" status.

La clase media-media es más conservadora, tradicionalista y tiende a identificarse un tanto mejor con lo mexicano.

La clase media-baja la forman todos aquellos que viven en un esfuerzo constante por no disminuir su nivel. En este subgrupo se presenta un fenómeno curioso ya que sus miembros tienden a esforzarse un poco menos en la actividad laboral y en el estudio. La continua posibilidad de sufrir un decremento de su nivel económico genera en ellos un cuidado marcado por su familia.

En cuanto a la estructura familiar (en especial, la media-media y la media-baja) tiende a ser más tradicional en cuanto al estilo de vida y hábitos alimenticios, el padre posee un carácter más dominante al interior de la familia, existe una mayor cohesión familiar, respeto, responsabilidad, solidaridad e interés por mejorar su nivel educativo.

En lo referente al papel de la mujer, podemos decir que las amas de casa asumen su rol de manera conservadora y se sienten orgullosas por su forma de desempeñarlo; buscan el reconocimiento familiar a través de la realización de las labores domésticas.

CLASE BAJA

(D+, D, E) 60% de la población nacional

En gran parte de los casos viven a nivel de subsistencia debido a su limitado ingreso familiar, número de hijos y nivel educativo que no les permite un fácil cambio de estrato socioeconómico.

Con frecuencia, los hijos continúan viviendo en el hogar paterno después de casarse e incluso formar una familia, ya que sus restringidas posibilidades económicas le dificultan independizarse. Su forma de pensar tiende a ser más pragmática con una limitada inclinación hacia el pensamiento abstracto ó conceptual. Pese a las carencias económicas no dudan en hacer gastos excesivos (aunque se endeuden significativamente) en ocasiones especiales como bautizos, quince años ó bodas.

La preocupación constante y común de este sector es hacer rendir al máximo el ingreso familiar caracterizándose por la búsqueda de ofertas ó lugares más baratos para realizar sus compras.

Las relaciones familiares tienden a ser un tanto distantes debido (en parte) a que el padre muchas veces es y está ausente y la madre debe buscar la forma de garantizar el sustento familiar. La ausencia del padre llega a afectar el desarrollo emocional de los pequeños.

Una vez que contamos ya con un punto de vista panorámico con respecto a las características de la población nacional según clase social podemos entrar a los niveles de audiencia de las telenovelas mexicanas. Por supuesto, se aclara que los datos de telenovelas se refieren a las producidas y transmitidas por Televisa y que, aunque Televisión Azteca está entrando a la competencia, aún no logra niveles de audiencia comparables a los de Televisa.

Aquí, es necesario, incluir un concepto más que nos ayudará a clarificar los datos: el rating, "...el cual nos indica tanto el porcentaje de telehogares y-o radiohogares, dentro del universo total de hogares con televisión ó radio, cuyo

televisor principal ó aparato de radio está encendido y sintonizado en un cierto canal y por ende en un cierto programa (rating hogares), como el porcentaje de gente con un determinado perfil socioeconómico y demográfico, dentro del universo total de gente con dichas características, que ve ó escucha dicho programa (rating personas). De esta forma es posible saber no sólo cuanta gente está viendo ó escuchando un cierto programa sino qué tipo de gente integra dicha audiencia." (3)

La medición de rating se hace por varias vías:

- 1.- Entrevistas recordatorias
- 2.- Entrevistas de casa en casa
- 3.- Entrevistas telefónicas
- 4.- Diarios donde se registra lo visto en la televisión
- 5.- Exposición de hogares medida electrónicamente
- 6.- Medición de aparatos y hogares por medio de un-dispositivo electrónico en una muestra aleatoria

Según IBOPE la sexta forma de medir posee una confiabilidad del 95%. La muestra aleatoria utilizada está constituida por 550 hogares monitoreados en el área metropolitana y 1,600 hogares en las 27 ciudades más importantes del país. (4)

A continuación se presentan tres cuadros referidos a la audiencia del Canal 2 en las 27 ciudades más importantes y correspondientes a 1998. Hay que aclarar que este tipo de información es dada a las agencias publicitarias para la planeación de la inserción de anuncios comerciales y, por tanto, debe tomarse con el cuidado que requieren cifras de esa naturaleza. También, es menester, aclarar que aunque los datos se refieren a las 27 ciudades más importantes existen variaciones de rating locales y regionales, es decir, aunque una telenovela pueda tener un alto rating en la zona metropolitana sucede que en equis área ó ciudad el nivel de audiencia es bajo. Asimismo, la información sólo corresponde a 1998, por tanto, no es necesariamente idéntica a la de los años anteriores, sin embargo, nos permitirá darnos una idea aproximada del público con el que cuentan las telenovelas. Los horarios contenidos en los cuadros abarcan de las 16:00 a las 21:00 horas (incluyendo el lapso entre 21:00 y 22:00 horas) ya ese es precisamente el horario de las telenovelas. La información sólo se refiere a la transmisión original, es decir, en éstos no se incluyen las repeticiones en otros canales, cifra que (por supuesto) engrosaría los datos presentados. Aunque el horario que corresponde de 18:00 a 19:00 horas está el programa "Atínale al precio" se incluye para que sea más clara la forma en que se va incrementando el nivel de audiencia.

DISTRIBUCION DE AUDIENCIA DE TELENOVELAS POR SEXO

(27 ciudades, 1998)

H O R A R I O	HOMBRES (miles)	MUJERES (miles)
16:00 horas	692.28	1590.25
17:00 horas	843.93	2022.95
18:00 horas	829.67	1731.96
19:00 horas	976.95	2116.57
20:00 horas	1052.1	2226.66
21:00 horas	1590.1	3070.47
	HOMBRES (%)	MUJERES (%)
16:00 horas	30.3 %	69.7 %
17:00 horas	29.4 %	70.6 %
18:00 horas	32.4 %	67.6 %
19:00 horas	31.6 %	68.4 %
20:00 horas	32.1 %	67.9 %
21:00 horas	34.1 %	65.9 %

* En miles y porcentajes

* Correspondiente a 1998

* Fuente: IBOPE

* Las 27 ciudades son las más importantes del país y es una categoría común para la medición de audiencias.

DISTRIBUCION DE AUDIENCIA DE TELENOVELAS POR CLASE SOCIAL.

(27 ciudades, 1998)

HORARIO	DE (miles)	D+ (miles)	C (miles)	ABC+ (miles)
16:00 horas	890.35	718.31	377.16	296.7
17:00 horas	1119.97	907.01	474.87	364.99
18:00 horas	945.66	850.02	437.75	328.14
19:00 horas	1295.47	975.45	458.77	363.79
20:00 horas	1353.79	990.19	513.99	420.73
21:00 horas	1934.85	1422.4	755.67	547.6
	DE (%)	D+ (%)	C (%)	ABC+ (%)
16:00 horas	39%	31.5 %	16.5 %	13 %
17:00 horas	39.1 %	31.6 %	16.6 %	12.7 %
18:00 horas	36.9 %	33.2 %	17.1 %	12.8 %
19:00 horas	41.9 %	31.5 %	14.8 %	11.8 %
20:00 horas	41.3 %	30.2 %	15.7 %	12.8 %
21:00 horas	41.5 %	30.5 %	16.2 %	11.7 %

* En miles y porcentajes

* Correspondientes a 1998

* Fuente: IBOPE

* Las 27 ciudades son las más importantes del país y es una categoría común para la medición de audiencias.

DISTRIBUCION DE AUDIENCIA DE TELENOVELAS POR EDAD

(27 ciudades, 1998)

HORARIO	4-12 años (miles)	13-18 años (miles)	19-29 años (miles)	30-44 años (miles)	45 ó más (miles)
16:00 h.	464.43	354.37	486.89	433.6	543.22
17:00 h.	526.49	417.61	659.48	551.48	711.78
18:00 h.	477.15	314.72	573.46	999.61	696.63
19:00 h.	611.75	461.7	666.77	575.68	777.58
20:00 h.	579.79	404.54	702.59	643.02	948.75
21:00 h.	875.11	646.45	983.45	955.49	1199.99
	4-12 (%)	13-18 (%)	19-29 (%)	30-44 (%)	45 ó más %
16:00 h.	20.3 %	15.5 %	21.3 %	19 %	23.8 %
17:00 h.	18.4 %	14.6 %	23 %	19.2 %	24.8 %
18:00 h.	18.6 %	12.3 %	22.4 %	19.5 %	27.2 %
19:00 h.	19.8 %	14.9 %	21.6 %	18.6 %	25.1 %
20:00 h.	17.7 %	12.3 %	21.4 %	19.6 %	28.9 %
21:00 h.	18.8 %	13.9 %	21.1 %	20.5 %	25.7 %

* En miles y porcentajes

* Correspondientes a 1998

* Fuente: IBOPE

* Las 27 ciudades son las más importantes del país y es una categoría común para la medición de audiencias.

De acuerdo al cuadro de distribución de audiencia por sexo, lo primero que llama la atención es que los hombres constituyen un tercio de la audiencia mientras que las mujeres representan dos tercios de la audiencia, situación que, sin duda, sorprende. Sin embargo, este dato debe observarse a la luz de que el porcentaje de audiencia de este cuadro no implica que por hombres deba entenderse adultos varones sino que, dentro de ese número debemos considerar que un porcentaje, obviamente, corresponderá a niños y jóvenes menores de 18 años. En el caso del público infantil debemos considerar que su exposición a las telenovelas obedece a tres razones principales: por gusto, porque el adulto en casa las considere adecuadas para su edad ó porque alguien más la está viendo y el niño no tiene opción de cambiarle de canal.

Asimismo, es interesante el hecho de que los porcentajes de público masculino no sufren variaciones significativas salvo lo que se refiere a que conforme aumenta la hora se incrementa tal audiencia. Por el contrario, el público femenino decrece conforme avanza la hora. Lo anterior nos indica varias cosas. Por un lado, la variación del interés generado por cada telenovela, aunque aquí no se establecen las variaciones de acuerdo a cada telenovela en específico, las nocturnas suelen contener elementos que las hacen más atractivas al público masculino, situación que se refleja en el cuadro. Por otro lado, el horario correspondiente a las 20:00 horas sufre una alteración la cual puede estar relacionada a dos cosas: el interés generado por la telenovela de esa hora y por el hecho de que en ese momento es cuando llegan los varones de trabajar y los niños se preparan para dormir.

Si contabilizamos por número de personas, entonces, en promedio en el horario de 16-17 horas había un aproximado de 2,282,530 personas viendo la telenovela; de las 17 a las 18 horas 2,866,880 personas; de las 19 a las 20 horas 3,093,520 personas; de las 20 a las 21 horas 3,278,760 personas y de las 21 a las 22 horas 4,660,570 personas.

El hecho que las dos terceras partes del público sea femenino explica entonces el tipo de productos que se anuncian en esos horarios, como son productos de limpieza, alimentos, cosméticos, bebidas, bancos, etc. Conforme el horario se hace nocturno se incluyen más productos que pueden interesar a los varones. De igual modo, durante la tarde los anuncios de productos como dulces, juguetes, refrescos, comida chatarra, alimentos que gustan a los niños (como cereales, por ejemplo), etc., son transmitidos durante este lapso en función de que la audiencia infantil consumidora es significativa. Además, la publicidad transmitida en esos horarios se construye a dos niveles: unidad consumidora y unidad compradora, es decir, los comerciales incluyen información ó elementos que sean atractivos para ambas unidades, las cuales no siempre coinciden. Por ejemplo: un anuncio de cereales dirigido a los niños hará énfasis en la diversión y el sabor para impactarlos (unidad consumidora), al tiempo que pondrá de realce sus características nutricionales y la facilidad para que el pequeño desayune para generar interés en las madres (unidad compradora).

De igual modo, la publicidad tendrá cierto grado de diversidad en cuanto a los productos anunciados ya que es la mujer quien, la mayor parte de las veces, toma la decisión de cuales productos comprar. No obstante, si tomamos en consideración la situación económica nacional y la acelerada pérdida de poder adquisitivo de la población, la efectividad de la publicidad se verá limitada ya que, pese a que pueda existir el deseo de consumir determinado producto, la capacidad económica familiar no permite su compra.

Llama la atención que el número de personas que ven la telenovela de las 16:00 horas literalmente se duplica para la de las 21:00 horas, lo cual responde a dos factores: por un lado, las telenovelas programadas para ese horario suelen ser de más alto costo de producción e incluir elencos con actores de gran arrastre ó trayectoria, costo que se amortiza en función de los ingresos por concepto de publicidad y, por el otro, responde a que para esa hora las personas que trabajan la mayoría ya está en su casa y puede ver las telenovelas.

En cuanto al cuadro de distribución de audiencia por clase social, los datos son interesantes. Recordemos que la distribución por clases sociales en México es la siguiente:

DE 37.2% de la población nacional
 D+ 22.5% de la población nacional
 C 25.6% de la población nacional
 ABC+ 14.8% de la población nacional

Si tomamos exclusivamente los porcentajes del cuadro, efectivamente, la clase baja (D+,D,E) es quien mas consume telenovelas con un porcentaje que oscila de 70.1% a 73.4%. Y el sector que menor incidencia tiene en el rating sería el segmento ABC+ con un porcentaje de 11.7% a 13%. Estas cifras tal como están responden a la imagen que tenemos del consumo de telenovelas, empero, cuando relacionamos estas cifras con el porcentaje de la población que representa cada clase el panorama cambia.

DE 40% de la audiencia
 D+ 31.4% de a audiencia
 C 16% de la audiencia
 ABC+ 12.5% de la audiencia

Si consideramos que la clase baja (D+,D,E) representa el 71.4% de la audiencia al tiempo que representa el 59.7% de la población nacional y el segmento ABC+ tiene el 12.5% de la audiencia y representa el 14.8% de la población nacional; entonces, se concluye que (contrariamente a lo que se piensa) la clase alta y la media-alta son grandes consumidoras de telenovelas al

representar el 12.5 de la audiencia mientras que sólo asciende a un cuarto de lo representado por la clase baja en el país. Es decir, clase baja y segmento ABC+ consumen (en proporción) casi la misma cantidad de telenovelas.

Aunque el segmento ABC+, como se mostró arriba, es gran consumidor de telenovelas, es necesario, tomar en cuenta que el porcentaje de audiencia global, esto es, se refiere al total de las 27 ciudades más importantes del país por lo cual no nos permite ver la proporción del segmento ABC+ que corresponde a áreas de provincia, dato que sin duda nos hablaría (en cierto grado) de las características psicográficas locales y regionales.

Las cifras del cuadro por clase social nos indican que la telenovela es un producto consumido por todas las clases sociales del país, es decir, sus contenidos encuentran cierto grado de identificación ó pertinencia para estos sectores; la razón de tal hecho puede responder a que la telenovela recupera arquetípica y discursivamente los elementos característicos del mexicano.

En cuanto al cuadro de distribución de audiencia por edades, lo primero que llama la atención es que los sectores de 4-12 años y el de 45 ó más años son quienes consumen más telenovelas.

Debemos tomar en cuenta que en México la estructura por edad "...nos indica que, aunque México sigue siendo un país habitado mayoritariamente por jóvenes, en la práctica experimenta un proceso gradual de envejecimiento. Esto se observa en el hecho de que mientras la parte superior de la pirámide poblacional va creciendo debido al incremento en la esperanza de vida (la cual pasó de 37 años en 1930 a un nivel de más de 72 años en 1995), la base de la misma decrece paulatinamente debido tanto a una disminución del crecimiento de la población (que actualmente es de 1.7% anual frente a un 3.5 de principios y mediados de los 70), como a una caída de los índices de fecundidad (pasando de un promedio de 3.1 hijos nacidos vivos por mujer en 1970 a 2.5 en 1990), trayendo consigo dos consecuencias fundamentales: primero, que la edad mediana de la población haya pasado de los 16 años en 1970 a 21 años en 1995, y segundo, que mientras sólo una tercera parte de los habitantes del país (35%) son menores de 15 años, el 60% tiene entre 15 y 64 años de edad..." (5)

Las cifras del cuadro guardan una estrecha relación con esta situación. Así, si tomamos en consideración que gran parte de la población nacional es menor a 18 años los niveles de audiencia de estos segmentos son significativos. Sin embargo, vemos que el intervalo de 13 a 18 años es inferior en comparación al de 4 a 12 años, esto responde a que los niños de 4 a 12 años tienen una menor capacidad de decisión en cuanto a sus actividades incluyendo la de determinar el canal a ver (especialmente cuando solo hay un televisor en casa). En cuanto al sector de 13 a 18 años, la edad les permite con mayor libertad escoger sus ocupaciones y, tomando en cuenta el período de adolescencia por el que atraviesan, sus círculos de acción e interés se amplían significativamente, además de que un porcentaje de ellos se une al mercado de trabajo.

El sector de 45 ó más años es, sin duda, el mayor consumidor de telenovelas lo cual responde a la amplitud del intervalo de edad, a que una determinada proporción de ellos ya están jubilados y al hecho de pertenezcan a generaciones

previas en las que se consideraba que el trabajo de la mujer debía circunscribirse fundamentalmente al hogar.

Resulta significativo que los segmentos que van de los 15 a los 29 años y de los 30 a los 44 años sean altos, sobre todo si tenemos en mente que son ellos los que representan una proporción importante de la gente que trabaja. Una de las razones de estos márgenes de audiencia (a pesar de que no contamos con los elementos para establecer comparaciones con otros años ó variaciones por mes) puede ser que 1998 fué, sin duda, un año muy duro para la población mexicana al incrementarse de forma importante los niveles de desempleo y a la disminución de edad (que de unos años a la fecha) se requiere para la contratación.

De igual modo, es relevante que el segmento de 4 a 12 años en promedio durante toda la barra de telenovelas represente el 19% de la audiencia ya que en estas edades es cuando el individuo se halla inmerso de forma importante en el proceso de socialización, de tal suerte, que la exposición continuada a las telenovelas se convierte así en un factor significativo de tal proceso socializador y más, si tenemos en cuenta, que los niveles de audiencia no varían drásticamente durante cada hora.

El segmento de 45 ó más años representa en promedio la cuarta parte de la audiencia de las telenovelas, situación que se relaciona con la edad en el sentido de que tienden a ser menos abiertos (en comparación a otros grupos) al uso de nuevas tecnologías que puedan competir con la televisión. Además, al encontrarse dentro de ellos los jubilados ó retirados, su capacidad económica no plantea excesivas posibilidades que les permitan pagar otras opciones de entretenimiento.

Hasta aquí, a través de cifras, nos hemos podido percatar de la medida del impacto de las telenovelas en el público mexicano. A continuación entraremos a los límites discursivos del género y lo planteado deberá entenderse teniendo en consideración el panorama vislumbrado en este apartado.

4.2 LIMITES DISCURSIVOS DE LA TELENOVELA MEXICANA

La telenovela mexicana no es un producto salido de la nada, responde a la evolución que ha sufrido el melodrama y, por tanto, reviste límites y características específicas. Primero, mantiene los elementos originales del melodrama pero con adecuaciones al medio televisivo. Segundo, al estar históricamente influido tomará las particularidades de nuestro país a nivel discurso y a nivel técnico. Tercero, al ser un producto dirigido a un público masivo y de diversas edades no asumirá un alto grado de elaboración, sobre todo si tomamos en cuenta los niveles educativos de la audiencia. Cuarto, el llenado social de los arquetipos que hace el mexicano se recuperará, reforzará y plasmará en las telenovelas.

4.2.1 LÍMITES COMO GÉNERO MELODRAMÁTICO

El melodrama, como se recordará, implica una tipificación de personajes y una contraposición de valores entre ellos que concluirá (la gran mayoría de las veces) con el triunfo de la virtud. En él el movimiento es constante y los elementos de persecución, maquinación, fortuitos, de destino y presencia de la divinidad ó su equivalente funcional secular permiten el desarrollo de la anécdota. El melodrama se dirige básicamente a las emociones para lo cual se auxilia del apoyo patético que le aporta la música, un lenguaje emotivo y un armado de situaciones que mueven en el espectador los sentimientos.

La telenovela mexicana al ser un melodrama, consecuentemente, revestirá las características anteriores y de ahí que, algunas de las críticas que se le efectúen pierdan validez, es decir, no se puede pedir a la telenovela que de más de lo que como género puede aportar. Sin embargo, eso no significa que la telenovela no pueda ni debe ser plena y legítimamente criticada sino que, la apreciación que se haga sobre ella, debe tomar en consideración sus rasgos de género así como su particularización histórica para poder realizar un análisis objetivo. De tal suerte, que es irrelevante si nos gusta ó no, empero, sus alcances la convierten en un fenómeno digno de ser estudiado.

La tipificación de personajes en buenos y malos, positivos ó negativos, protagónicos y antagonicos ó simples y complejos, implica que unos gocen de ó representen valores ó cualidades consideradas como buenas, deseables ó correctas y, otros, constituyan su contraparte. Desafortunadamente, tal tipificación no está exenta de caer en excesos los cuales colindan, ó de plano, caen en la inverosimilitud acarreado, como resultado, que parezcan de escasa credibilidad para algunos televidentes. Esto es, la tipificación en sí misma no constituye un problema sino su exacerbación sin que medien razones ó justificaciones para explicar la psicología de personajes. De hecho, la tipificación de personajes es de lo más común en el cine, sin embargo, en gran número de películas la polarización se reduce, de tal modo, que conserva credibilidad para el público.

En el momento que hablamos de tipificación caemos, consecuentemente, en el uso de estereotipos que, en tanto son generalizadores y por ende no totalmente verdaderos, conllevan una limitación de significados que pueden asumir los personajes y las situaciones. De tal forma, que el discurso telenoveleró se ancla en tales clichés, estereotipos y lugares comunes para facilitar la comprensión del mensaje limitando la polisemia pero, a la vez, refrendando tales generalizaciones como válidas para comprender nuestra realidad. Por supuesto, tal refrendo no es necesariamente consciente ni intencionado sino que éste se convierte en una función no buscada por los realizadores.

El lenguaje televisivo y, en especial, el de las telenovelas tiene un alto grado de codificación, altura que no depende de la complejidad sino de la variedad de indicadores dados al espectador como herramientas para el entendimiento del discurso. El entrenamiento para manejar estos indicadores, en el público mexicano asiduo a estos programas, ha sido de años y al contar con señalamientos (claros y repetitivos) la audiencia aprende su rápida

identificación así como los caminos posibles a tomar a partir de ellos. Pongamos un ejemplo, el público distingue claramente al villano principal por datos tales como el vestuario, la fisonomía, el lenguaje, el discurso y el acompañamiento musical; por el simple aspecto (bonita, frágil, delicada), expresión (oscilante entre la felicidad absoluta y el dolor desgarrador) y los gestos (pausados y discretos) el telespectador sabe quién es la protagonista y que puede esperar de ella (sumisión, bondad, solidaridad, etc.)

La codificación incluye a la música. De tal modo, que los protagonistas cuando estén juntos tendrán un tema musical específico; los villanos contarán con el suyo propio que, por lo general, tiende a ser de mayor fuerza e intensidad para establecer así una relación entre personaje y sentimientos a generar; cuando las escenas son tristes la música es ad hoc para incrementar la sensación de abatimiento; si se está presentando algún acontecimiento trágico ó determinante, la música aparece poco antes para presagiar que algo está por suceder y, de esta manera, ir preparando emotivamente el terreno para que cuando se de el hecho, el espectador se involucre más con él.

Esta limitación de significados genera una escasa polisemia que permite el entendimiento claro del mensaje televisivo, una comprensión que no requiera mayor esfuerzo mental (sobre todo si consideramos que las telenovelas se ven fundamentalmente como entretenimiento) y, al estar ligada a una tipificación de personajes y, por ende, de valores, presentar una visión generalizadora y maniquea de situaciones. Tal panorámica de conflictos al sumarse a la particularidad inherente al melodrama de presentar situaciones críticas, dará como resultado una visión del mundo parcializante, parcializada y con escaso conflicto (no de situaciones sino de apreciaciones). Parcializante porque asume que la óptica presentada es la adecuada para la interpretación de la realidad, parcializada porque sólo nos presenta situaciones específicas como si fuesen generales y desvinculadas de elementos estructurales y coyunturales que las expliquen, y con escaso conflicto porque en función de la contraposición de valores los caminos de solución son dos: de la manera "buena" y correcta ó de la "mala" y equivocada.

La tipificación se liga a valores tradicionales y arraigados en la sociedad mexicana que, durante y al final, son exaltados y planteados como las "únicas" opciones viables para comprender, enfrentar y solucionar problemas. Así, la telenovela se convierte en un discurso reforzador de escalas valorativas y aspiracionales tradicionales, es decir, tendientes a la integración del sistema. Asimismo, las situaciones desintegradoras (disfuncionales) ó son sancionadas ó se les adjudica un carácter individual y situacional desvinculado de una visión coyuntural y estructural de la sociedad. Cuando las conductas ó valores son sancionados se presenta un desarrollo argumental que permite al espectador ser testigo de las consecuencias de tales comportamientos, así veremos como el personaje va a la cárcel, se queda solo ó se llena de enemigos. Si tal personaje (por necesidades dramáticas) sale adelante, la sanción se presenta al final, de tal suerte, que el mensaje emitido plantea el triunfo del mal solo como temporal. En cuanto a los actos y conductas desintegradoras se describen como el

resultado de la acción concreta y específica de un sujeto (6) y no condicionadas ó influenciadas históricamente. Por ejemplo: si se trata de un conflicto de tierras éste se debe a que existe un personaje que no respeta la propiedad de sus vecinos y no se hace mención clara ni explícita a la problemática real del campo ó al fenómeno del cacicazgo ó bajos niveles de productividad. De tal modo, que la visión del conflicto se soslaya a partir de su particularización. En suma, el discurso es un doble refuerzo: vía exaltación y vía sanción.

Al tipificarse los valores, en consecuencia, se tipifican las acciones ya que en el marco en el que se da la situación no se plantea un amplio espectro de opciones que hicieran viable orientar la acción en una multiplicidad de caminos, esto es, las vías se reducen por la contraposición implícita de valores y por una visión limitada y no conflictiva (estructuralmente) de la realidad.

La tipificación, asimismo, se liga al aspecto físico, de tal modo, que determinados cánones estéticos se presentan como los adecuados ó verdaderos independientemente de que (muchas veces) no se ajusten a la fisonomía general del mexicano. Aparentemente, esta incongruencia dificultaría el proceso identificatorio, empero, debe tomarse en consideración que tales códigos de belleza también son parte de la estructura valorativa y aspiracional insertas en el sistema cultural mexicano. Cuando históricamente nuestro país ha sido objeto de dominación extranjera se ha establecido socialmente una equivalencia entre extranjero y poder, dinero e ideal. Así, los ó las televidentes no asumen como incongruente identificarse con alguien lejano físicamente a ellos y éste obedece a dos causas: por un lado, los valores y conductas del personaje constituyen elementos alternos y significativos para la identificación y, por el otro, la apreciación positiva de tales cánones estéticos forma parte de aquello que desearía ser, a lo que desearían parecerse, de tal modo, que la incongruencia-diferencia queda superada.

Aunque la tipificación puede asumir un aspecto "novedoso" y "modernizante" esto es más aparente que esencial y funcionan como elementos tendientes a incrementar los niveles de audiencia a partir de la generación de empatía ó simpatía en sectores más amplios del auditorio. Ahora podemos ver, por ejemplo, protagónicas profesionistas, interesadas en la cultura, relacionadas con los avances tecnológicos, con poder de decisión laboral ó empresarial, independientes económicamente pero que, sin embargo, siguen manteniendo los mismos valores y creencias de corte tradicional. Implicando, de esta manera, una intemporalidad de tales valores y aspiraciones, estabilidad que de forma natural puede identificar durabilidad con pertinencia ó necesidad. Así, se presenta un universo que, pese a los cambios por los que atraviesa, sigue respondiendo a una visión e interpretación de la realidad de corte tradicionalista.

Cuando la telenovela presenta algunas modificaciones de conducta no son de corte radical sino que reflejan inquietudes, necesidades y realidades sociales como puede ser la importancia de la educación, la planificación familiar ó decrementar los niveles de violencia intrafamiliar. De tal forma, que los planteamientos siguen una línea estatal e integradora que presenta a las instituciones existentes como los caminos adecuados para la consecución de tales fines.

Cuando dentro de la confrontación valorativa se presenta el conflicto éste no es irreconciliable con las condiciones objetivas y subjetivas de la realidad, es decir, no hay una opción de enfrentamiento frontal y tajante sino que éste puede ser resuelto dentro de los marcos institucionales y situacionales establecidos. Si existía el conflicto era porque el personaje no deseaba asumir los caminos correctos de acción ó los desconocía, no porque no existieran las vías adecuadas para solucionarlo. Cuando el conflicto se deriva de la imposibilidad de desempeñar exitosamente todos los roles asociados a ese individuo, la telenovela recupera la salida que socialmente se da a este problema, es decir, "La experiencia real y potencial de enfrentarse a expectativas antagónicas en cuanto al papel entre los que están en el conjunto de papeles de uno es común hasta este punto a los ocupantes de la situación. El individuo sometido a estos conflictos no necesita, por lo tanto, atacarlos como un problema totalmente privado que tiene que ser manejado de una manera totalmente privada. Esos conflictos de expectativas de los papeles llegan a ser normados y compartidos por los ocupantes de la misma situación social." (7) De esta forma, cuando se presenta un conflicto en las expectativas del cumplimiento de los diversos papeles, la telenovela recupera de la realidad mexicana la respuesta así, por ejemplo, cuando determinado personaje se siente mal por tener que trabajar y no poder dedicar el tiempo que quisiera a sus hijos, la telenovela plantea (al igual que la sociedad) que el personaje no debe sentir tal malestar, en tanto, que está cumpliendo con su papel de proveedor y que lo importante no es tanto la cantidad sino la calidad del tiempo dedicado a su prole. Cuando por privilegiar uno de los papeles se deja por completo de lado los otros, entonces, tanto la telenovela como la sociedad sancionan el no cumplimiento.

De igual modo, el conflicto puede ser un factor positivo de cambio, esto es, su rango no es de tipo revolucionario sino de transformación parcial y, por tanto, termina por aportar condiciones que perfeccionan ó modifican el sistema sin poner en peligro su estabilidad y, consecuentemente, su permanencia. Así, la telenovela al enlazarse con lo que las diversas ideologías asumen como posible ó imposible, plantea una panorámica del funcionamiento de la sociedad y el papel del conflicto como auxilio a la estabilidad ó, en su defecto, como originado por individuos aislados que se caracterizan por una deficiente integración a la sociedad y, en consecuencia, no "aptos" para opinar sobre ella ó dar vías coherentes y funcionales de transformación.

Esta visión del conflicto responde también a que la telenovela tiene una función de entretenimiento no de generadora de conciencia ó de elementos que sirvan como herramientas para hacer un análisis objetivo que plantee alternativas de modificaciones viables en la sociedad. Resultaría paradójico que los creadores, productores y patrocinadores de las telenovelas buscaran cambios radicales que pusieran en peligro su fuente de ingresos.

El triunfo de los protagonistas y los valores por ellos encarnados y defendidos refrenda la pertinencia de sus apreciaciones valorativas y conductas consecuentes como los caminos adecuados de acción (y, por tanto, funcionales), es decir, al ser éstos valores tradicionales la telenovela se erige así en un

discurso de tipo ejemplar, integrador y funcional a la estructura social y cultural imperante. Además, si a ello añadimos su fin comercial, el planteamiento discursivo no tenderá a preparar a los sujetos para generar cambios estructuralmente significativos llevándolo por una vía reflexiva.

Asimismo, esta victoria protagónica significa el refuerzo y legitimación de las aspiraciones representadas en los personajes. Llama la atención que es fundamentalmente la protagonista la que, efectivamente, logra conseguir un cambio significativo de status, a diferencia del resto de los personajes. Lo anterior responde, en parte, a que el sector femenino constituye las dos terceras partes de la audiencia de telenovelas, de tal modo, que ésta tenderá a aportar elementos que hagan posible la identificación y proyección con quien constituye su público mayoritario. Esta situación también constituye una justificación y racionalización de la falta de movilidad vertical en nuestra sociedad y, aunque pueda constituir una aspiración, ésta se acepta con la salvedad de que pocos serán los elegidos para tal elevación de status. En suma, la protagonista puede cambiar de estrato económico porque representa un ideal de comportamiento, de tal suerte, que si el público no lo consigue es porque no cumplió con los requisitos de tal ideal (lo cual constituye la mayoría).

El movimiento característico del melodrama se manifiesta en el lenguaje televisivo en el acortamiento de las escenas para incrementar el ritmo incluyendo elementos de suspenso. En las primeras telenovelas los capítulos de media hora incluían un número limitado de escenas las cuales podían alcanzar en duración hasta dos minutos. Actualmente, el número de escenas ha sufrido un incremento considerable, al grado, de que una escena puede durar unos cuantos segundos. Tal aumento permitió (a lo largo del tiempo y auxiliado por los adelantos técnicos) implementar y desarrollar mayor cantidad de tramas paralelas y subtramas que, debidamente intercaladas, provocará y diferirá la emoción en un lapso mayor de tiempo. Sin embargo, este tipo de desarrollo argumental para generar emociones e involucrar al telespectador debe recurrir al golpe de efecto (8) para sustituir, lo que en antaño, se iba creando a través del desenvolvimiento histriónico. Esta fragmentación permite la presentación de historias alternas que, a su vez, refrendan ó sancionan formas de ser y pensar aparte de las incluidas en la trama principal. De este modo, cada telenovela plantea un amplio espectro situacional y su particular visión de lo que son las relaciones humanas, ampliando la gama de valores y expectativas refrendadas ó sancionadas. A la vez, este abanico de situaciones hace posible presentar las consecuencias diversas de cada acción, esto es, nos describe una forma cómo suceden las cosas en caso de seguir diferentes caminos.

El movimiento en la telenovela mexicana es más aparente que real, una situación ó hecho se alarga debido a que vemos como responde cada personaje a él, más que como actúan los personajes para resolverlo. Este rasgo permite que el espectador cuente con una galería de personajes con la cual identificarse ó en la cual proyectarse, a la vez que explota la emotividad del público.

Los elementos de maquinación (planeación de la acción), persecución y fortuitos, son claves para el desarrollo de la telenovela. A través de ellos la anécdota cobrará forma, se desenvolverá y podrá tomar caminos inesperados que, de otra manera, sería más complicado plantear. La maquinación y persecución por parte de los villanos representa que los valores y conductas por ellos encarnados y realizados poseen un carácter desintegrador, en tanto, constituyen un atentado contra lo correcto, bueno y deseable. No obstante, a pesar de que el mal por momentos lleve la delantera, su vencimiento final se erige en un discurso ejemplificativo de que tales elementos disfuncionales invariablemente serán controlados y que, además, son acciones individuales de sujetos no integrados socialmente, sin vinculación estructural alguna.

Los elementos fortuitos, por muy descabellados que puedan ser, siempre encuentran cauces adecuados de solución dentro de la estructura social, de lo cual se sigue que el sistema siempre es capaz de dar respuesta a las situaciones nuevas e inesperadas constituyéndose, así, en una visión integradora y justificadora del estado de cosas.

Los roles desempeñados por los personajes son los mismos que los llevados a la práctica en la sociedad mexicana y, en la telenovela, se plantean las consecuencias del adecuado e inadecuado cumplimiento de ellos. De tal modo que, auxiliada por la vivencia vicaria, la proyección, identificación y ejemplificación, la telenovela asume una función social integradora y justificadora. Por supuesto, tal función integradora no es automática ni unívoca, es posible sólo en la interrelación que tiene la telenovela con las ideologías, valores, creencias, aspiraciones y expectativas contenidas en la estructura cultural y social mexicana. Esto es, las cosas no son de una manera porque la telenovela lo diga sino que la telenovela recupera y muestra tal visión del mundo, de tal suerte, que la telenovela es uno de tantos refuerzos sociales que posee la estructura para garantizar su estabilidad y permanencia.

La presencia y auxilio prestado por la Providencia (9), Dios, la Virgen ó algún santo es muy común en los melodramas televisivos y se hace presente cuando los personajes se encuentran en una situación desesperada ó crítica pero, su ayuda es selectiva, es decir, sólo es prestada a los personajes protagónicos ó secundarios, jamás a los villanos. Así se "demuestra" que sólo son merecedores del favor divino aquellos que poseen determinados valores y conductas. De tal suerte, que los elementos de la estructura cultural retratados y recuperados en la telenovela mexicana no sólo cuentan con un refrendo colectivo sino hasta celestial.

Al orientarse la telenovela hacia las emociones se arma de una manera muy particular. En cuanto al lenguaje utilizado Thomasseau nos dice: "no es tanto el lirismo, la invención poética y la dignidad literaria lo que buscaba este género, sino la idea que se hacía de ellos. Los diálogos del melodrama presentan, así, los tics del lenguaje sentimental, dramático y realista, propios de cada generación; lo que explica el rápido envejecimiento de estos diálogos de una generación a otra. Dada su preferencia por las situaciones, el melodrama fue una de las primeras formas teatrales que se apartó deliberadamente de la escritura tradicional y prefirió un lenguaje puramente escénico, que era antes que nada de acción e imágenes." (10) De aquí que, en ocasiones, los parlamentos

suenen acartonados y hasta cursis. Pero, hay que tomar en cuenta dos cosas: por un lado, si tenemos en consideración el nivel educativo de la audiencia (11) el lenguaje no puede recurrir a construcciones sintácticas y morfológicas de alto grado de elaboración ya que resultaría ininteligibles para parte importante del auditorio y, por otro lado, las frases utilizadas tienen una carga connotativa vinculada a la sociedad que se dirige, situación aprovechada para facilitar la generación de emociones en el auditorio. Por ejemplo: no escucharemos una expresión como "Es un expósito" ya que es de poco impacto y comprensibilidad, en su lugar oíremos "Su madre lo abandonó a las puertas de un orfanato", esta última no sólo es más clara sino que imbuje al telespectador (música adecuada de por medio) en una situación de condolencia por el menor, a la vez que condena ó lo lleva a preguntarse por los motivos de la madre.

La telenovela al estar orientada a las emociones buscará generarlas (a través de diversos recursos) en el público y, de esta manera, la recepción del mensaje no pasa por los mismos procesos reflexivos por los que transitaría otro tipo de información dando, como consecuencia, que el discurso no sea sometido a un análisis que ahonde en la pertinencia de lo expuesto.

En las telenovelas mexicanas uno de los ejes básicos lo constituye la denominada línea amorosa y que está estrechamente vinculada con un concepto romántico del amor así como con las particularidades que reviste este sentimiento para el mexicano. La telenovela recupera, reproduce / refuerza los elementos que dan forma y contenido al amor arquetípico nacional el cual, por supuesto, se constituye de apreciaciones y conferencias valorativas así como del deber ser y la realidad referentes a las relaciones amorosas. Es precisamente en la línea amorosa donde convergen y se articulan de manera singular los elementos arquetípicos, el llenado social que hace de ellos el mexicano así como los elementos de la estructura cultural y social ligados a la relación afectiva. De esta forma, la línea amorosa es susceptible de tener sentido para el mexicano por sus características melodramáticas, arquetípicas y sociales, además de aportar circunstancias que permiten la proyección, identificación y ejemplificación para el público, aunque a priori por repetición sepa el final de cada planteamiento.

4.2.2 LIMITES TECNICOS

La telenovela mexicana, a pesar de ser de las mejor producidas técnicamente a nivel Latinoamérica, adolece de varias limitaciones.

La imagen que comúnmente se tiene de la empresa Televisa es de solidez absoluta. Sin embargo, esta visión no es del todo precisa. "Televisa se ha convertido durante 1994 y 1995 en el medio de comunicación que mayor número de empleados ha despedido. Según la CTMC, son más de 2,500 trabajadores, sin incluir a los 40 periodistas de la cadena de radio XEX y los 62 redactores del diario financiero **Summa**, ambos propiedad del Grupo Televisa, que fueron cesados en enero de 1995. Pero la crisis también ha afectado a los programas estrella del grupo del magnate mexicano, los culebrones. La división artística ha cancelado cerca de 300 contratos de exclusividad y ha despedido a más de 1,500 artistas, según una información del diario **Reforma**. El portavoz de Televisa aseguraba entonces que, tras el despido de actores y periodistas, la plantilla se reducía en un 6 por 100 más." (12) A esta situación hay que añadir también la

enorme cantidad de despidos que se dieron a lo largo de 1998 y que afectaron a todos niveles de la empresa.

Dado el tamaño de la empresa, Televisa cayó en uno de los vicios comunes al Estado mexicano: la excesiva burocratización. A lo largo de los años el número de empleados fue creciendo, de tal modo, que se crearon y mantuvieron puestos que no eran racionalmente necesarios y, obviamente, esta situación forzosamente condujo a un engrosamiento significativo del presupuesto. A esta circunstancia hay que agregar la de las exclusividades que durante años fueron pagadas a actores que no aparecían en pantalla. De este modo, Televisa devino en un elefante blanco que hoy, tras los procesos económicos devaluatorios, las sucesivas crisis y los vicios inherentes a una empresa de esta magnitud ha desembocado en una situación difícil.

"Un analista financiero del **Wall Street Journal** aseguraba: 'el problema financiero de Televisa estriba en el endeudamiento en dólares, cuya conversión tras la devaluación sufrida por el peso mexicano ha hecho aumentar la deuda en un 50 por 100 más'. Según fuentes financieras de Televisa, en el ejercicio económico de 1994, el grupo contaba con un pasivo en moneda norteamericana cercano a los 200 millones de dólares, sin contar los créditos ya concedidos por instituciones bancarias norteamericanas. Un informe entregado por Emilio Azcárraga a sus accionistas mostraba que en los meses de julio, agosto y septiembre de 1994 se había provocado una pérdida debida a la alteración de la moneda mexicana, cercana a los 710 millones de pesos..." (13)

Con lo anterior no se quiere decir que Televisa esté al borde de la ruina sino que debemos ubicar su situación económica de una manera realista. Asimismo, hay que sumar los cambios que se generaron a raíz de la muerte de Emilio Azcárraga Milmo y la subida al poder de Emilio Azcárraga Jean.

Televisa ha puesto especial atención a la producción de telenovelas. Empero, la inversión canalizada hacia ellas es insuficiente en comparación a la de otros países. De ahí que a los telespectadores acostumbrados a las producciones norteamericanas, las telenovelas mexicanas lleguen a parecerles un tanto rudimentarias. Sin embargo, la limitación de los decorados permite, al hacer más cercana la "realidad" televisada, una mayor identificación por parte de un sector importante del auditorio.

Debemos tomar en cuenta que la telenovela mexicana elaborada por Televisa se ha convertido en un producto de exportación de importantes proporciones y que genera jugosos dividendos. Sin embargo, dado el carácter de producción en serie, los productos se vuelven masificados, estandarizados y limitadamente originales. De igual forma, al ser telenovelas en serie y contar con presupuestos limitados, no han logrado perfeccionar un lenguaje propio continúan utilizando formatos de hace muchos años. Al ser un producto estandarizado orientado al entretenimiento no le ha sido viable dar un sentido artístico a sus producciones. Además, por supuesto, de que las propuestas estéticas complejas suponen para su disfrute de un cierto bajaje cultural. Televisa encontró una fórmula que le ha funcionado y no duda en explotarla.

La televisión, desde sus orígenes, ha llevado una estrechísima relación con la publicidad que, hoy por hoy, sigue manteniendo. No obstante, cuando se genera tal grado de dependencia hay costos que se deben asumir y la telenovela lo ha hecho. Efectivamente, existe una limitación en cuanto al tiempo de comerciales, lapso que no debe superar el 18% del tiempo de transmisión. Así, en un capítulo de una hora el tiempo destinado a comerciales será de 10.8 minutos, si tomamos en consideración que los anuncios son de 20 y 30 segundos, en una hora podemos ver entre 21 y 32 comerciales.

Los publicistas, obviamente, esperan recibir ganancias acordes a la inversión monetaria realizada y Televisa, por tanto, debe garantizar que sus programas generen audiencias importantes, so pena de perderlos como anunciantes.

Para darnos una idea de los ingresos percibidos por publicidad citemos algunas cifras (14). En el Canal 2 (el más caro en costos publicitarios), en el horario de telenovelas (16-22 horas, lunes a viernes) el minuto de publicidad oscila de \$135,000 a \$297,000. Así, por ejemplo, en la telenovela de las 17:00 horas el ingreso será aproximadamente de \$1,522,800 más IVA y en la de las 21:00 horas el ingreso oscilará alrededor de \$3,207,600 más IVA. Si sumásemos las entradas publicitarias de las cinco telenovelas que actualmente están al aire las cifras alcanzarían niveles bastante altos. Por supuesto, sin tomar en cuenta las repeticiones que se hacen en Canal 9, los ingresos por otros programas ni los derechos de transmisión y repetición en otros países.

Televisa produce y reproduce la fórmula que le ha resultado exitosa y buscará, por obvias razones, incrementar su cobertura que, actualmente (con todos sus canales) llega al 90% de los hogares mexicanos.

Los beneficios obtenidos por la publicidad en la barra de telenovelas no se reinvierten en mejoras técnicas por completo, se orientan también hacia el pago de nómina e impuestos, insumos, gastos de producción, promoción, etc.

Otro factor que contribuye a la aceptación de la telenovela se vincula a un "sistema de estrellas", es decir, los actores no se limitan exclusivamente a su trabajo histriónico sino que invierten parte de su tiempo en promoción. Televisa es dueña de numerosas revistas con tirajes importantes que se dedican, por completo, al mundo del espectáculo llevando a las "estrellas" a ser ampliamente conocidas por el público y, así, retroalimentar los niveles de audiencia de las telenovelas. Para sectores más exigentes en calidad actoral, la telenovela mexicana no se convierte en una opción habitual, en tanto, los niveles histriónicos son insuficientes. Aunque, efectivamente, existen actores y actrices con una sólida preparación, experiencia, profesionalismo y talento, no constituyen la mayoría y no solemos verlos protagonizando las telenovelas. De un tiempo a la fecha, existe la tendencia a dar los papeles principales a actores cada vez más jóvenes que, en muchas ocasiones, son más bonitos que talentosos.

Los sectores sociales que no ven en la telenovela un producto acorde a sus intereses, expectativas ó deseos no son desperdiciados por Televisa como audiencia, para ellos se plantea una programación diferente que es transmitida por los Canales 4 y 5, así como por sistemas restringidos de televisión ó video.

En cuanto a la televisión pagada ó restringida los niveles de penetración alcanzados aún son insuficientes (15):

67% de la clase alta en el D.F. cuentan con TV pagada ó restringida

39% de la clase alta a nivel nacional cuenta con TV pagada ó restringida

10% del total de hogares mexicanos cuenta con TV pagada ó restringida

14% del total de hogares urbanos cuenta con TV pagada ó restringida

Las cifras anteriores deben tomarse en cuenta bajo dos consideraciones. Uno, el hecho de contar con este servicio (Cable, parabólica, DTH) no significa que no se sigan viendo telenovelas y, dos, los datos sufren variaciones debido, por un lado, al incremento de personas que contratan el servicio y, por el otro, los que ya cuentan con él un porcentaje de ellos ha dejado de pagarlo debido a sus costos de mantenimiento que, dada la situación económica nacional, empiezan a resultar un tanto onerosos.

En suma, Televisa aunque ha sufrido un decremento de su capital financiero, sin embargo, ha incrementado el capital tecnológico. Tal situación se vincula a dos cosas: por un lado, la existencia de limitantes creativas y, por el otro, los vicios en que ha caído como monopolio. En cuanto a lo primero, ésto responde a que Televisa le ha apostado sobre todo a las telenovelas, las películas (transmisión no producción), los espectáculos y los noticieros, bajo una fórmula de escasa variación. Y en cuanto a su carácter monopolístico, ha caído en los vicios que éste implica: mafias, limitada calidad (en virtud de la escasa competencia) y en un matrimonio con el Estado. Ambas situaciones, la llevan a producir una televisión de tipo acrílico, predecible y restringida, dando como resultado un fenómeno particular, pese a que vende no convence, es decir, algunos sectores son conscientes (en mayor ó menor grado) de las situaciones arriba mencionadas, por lo cual, los mensajes emitidos por la televisora han perdido credibilidad lo que viene a cuestionar el papel de control social que se le ha adjudicado.

4.2.3 INCONGRUENCIAS CON LA REALIDAD

En cuanto a las funciones de los medios masivos de comunicación podemos decir que son fundamentalmente cuatro: entretenimiento, adquisición de información, transmisión de cultura y socialización. (16)

a) Adquisición de información

Se refiere a que, en cualquier sociedad, los medios masivos proporcionan información acerca de lo que ocurre en el entorno deportivo, cultural, físico, social y económico. De hecho, la gran mayoría de la información que recibimos sobre lo que sucede en nuestro país y en el mundo, se recibe a través de ellos.

Pese a que la información debería ser veraz, oportuna y completa, las limitaciones y vicios de nuestros medios masivos (en especial, la televisión y la prensa) condicionan los mensajes, de tal modo, que su confiabilidad se reduce.

b) Transmisión de cultura

Una función sumamente importante de los medios es transmitir la cultura de una generación a otra "...a fin de crear, entre los miembros de la sociedad, lenguajes y marcos de referencia comunes, que los lleven a compartir valores y significados, y desarrollar en ellos tanto la identidad como el sentido de pertenencia." (17)

c) Socialización

Con la difusión de sus mensajes los medios masivos ayudan, en cierta forma y sentido, a generar y difundir los valores, aspiraciones, expectativas, comportamientos y creencias características de la sociedad en la que nacen y a la cual imitan, convirtiéndose así en elementos que contribuyen a la educación y socialización de los miembros de la sociedad.

Hay que considerar que el aprendizaje de los contenidos es susceptible de darse por dos vías. Por una parte, el aprendizaje intencional que se refiere al deseo del espectador de adquirir información y, en caso de ser pertinente y presentarse las condiciones adecuadas, utilizarla. Por otra parte, tenemos el aprendizaje no intencional ó incidental que, a través de la vivencia vicaria, permite conseguir información que el público no tenía intención de poseer pero que, sin embargo, adquiere.

d) Entretenimiento

El entretenimiento es, sin duda, la razón principal que mueve a las personas a entrar en contacto con los medios. En México, la gran mayoría de la audiencia se acerca a la televisión por este motivo. De hecho, a nivel mundial, los canales culturales de televisión no son los que alcanzan más altos niveles de rating.

Y la telenovela se encuentra precisamente en el rubro de entretenimiento pese a las incongruencias que presenta con la realidad, inconsistencia que responde a

varias razones. Por supuesto, la causa número uno de ella es su caracterización de melodrama que, como tal, tenderá a dar a lo irreal ó fantástico una presencia significativa. No obstante, la telenovela a pesar de que pueda presentar incompatibilidades con la realidad **nunca** se aleja por completo de ella; no olvidemos que la telenovela mexicana se alimenta y trasluce (con sus limitaciones) la sociedad en la que surge. Además al mezclar elementos reales e irreales no es percibida, de manera global, como incongruente sino como una realidad que contiene elementos ficcionales.

De igual modo, el telespectador es partícipe de un juego del que sabe las reglas y entre las cuales acepta ingredientes de ficción, siempre y cuando, el discurso sea congruente y consistente al interior.

El auditorio habitual de las telenovelas sabe perfectamente que ella no es un espejo fiel de las condiciones objetivas y, por tanto, no lo exigirá como premisa. También debemos tener en mente que el auditorio mexicano ve telenovelas no para informarse ó reflexionar sino para entretenerse y que está en todo el derecho de escoger la programación que desee.

Aunque existen estudios con una cierta visión apocalíptica sobre los efectos de la televisión, es menester, tener presente que el público se expone a los programas que van de acuerdo a sus gustos e intereses; su atención se dirigirá hacia lo que le resulte atractivo y la interpretación que haga de los contenidos de los programas será en base y dentro de los marcos de referencia con los que cuenta (formados a lo largo de su existencia) y sólo recordará aquello que pueda serle útil ó que (por la razón que sea) le haya llamado especialmente la atención. "En otras palabras, la gente percibe, procesa y memoriza únicamente aquella información que además de ser novedosa, atractiva e interesante para ella, va de acuerdo con sus creencias, valores, actitudes, situación personal, intereses, preocupaciones y necesidades." (18)

Aquí, también debemos considerar la estructura arquetípica de la telenovela mexicana. Pese a que ella presente falta de concordancia con la realidad, la estructura arquetípica inserta en ella le permite cobrar sentido para el espectador cuyo llenado de arquetipos es similar. Por tanto, la inconsistencia no se convierte de manera automática en un freno a los procesos identificatorios y proyectivos del teleauditorio, ya que existen elementos alternos y significativos que hacen viables tales procesos.

Al ser un discurso que recupera y evidencia la estructura aspiracional y las expectativas, las incongruencias (algunas de ellas) tienden a ser soslayadas en función de que el público sabe que aunque no es del todo posible lo que sucede a los personajes existe la posibilidad que les suceda a ellos, en tanto, ha sido educado para desear ciertas cosas ó situaciones. De tal modo, que al manejar lo posible sigue manteniendo cierto vínculo con lo real.

Sería necio pretender dejar de lado la realidad educativa y social de nuestro país: niveles de escolaridad limitados, un restringido acceso a la cultura (tanto por educación como por posibilidades económicas), una cultura de corte machista que considera de menor valía al otro sexo, una deficiente alimentación

que repercute en la capacidad de aprendizaje, un sistema educativo con severas deficiencias, ideologías y justificadores de la desigualdad, una desequilibrada distribución de la riqueza que la polariza, una insistencia sistemática en alejar a niños y jóvenes de la lectura, un limitado espectro televisivo de opciones culturales pero con una gran penetración, una inadecuada correspondencia entre preparación e ingreso, etc. Con tal marco, la telenovela es susceptible de convertirse en una referencia primaria de explicación, análisis y proyección de las relaciones interpersonales e interinstitucionales. Es decir, el público (en sus dos terceras partes femenino) dadas las limitaciones antes mencionadas, encuentra en la telenovela un discurso en el que se ve mostrado, que documenta sobre los caminos adecuados para la obtención de fines, que le plantea una visión del mundo que encuentra eco en su conformación ideológica, que le explica como funcionan y deben funcionar las relaciones humanas y que le permite vivir vicariamente sus sueños, expectativas y aspiraciones.

Las incongruencias con la realidad no son posesión exclusiva de las telenovelas. En México se da una muy particular situación con respecto al manejo del discurso y la comunicación: el sujeto asume como normal que se le mienta (aunque no esté de acuerdo con ello) con respecto a ciertos tópicos y, de hecho, lo espera y da a la información recibida el carácter de dudosa. Cuando durante años en los medios masivos de difusión hemos escuchado, visto y leído información y datos que se mueven de acuerdo a los vientos políticos, que se contradicen al día siguiente ó que (con cinismo absoluto) presentan un panorama nacional digno de cuento de hadas, los mexicanos nos hemos vuelto descreídos y hemos aprendido a asumir que no todo lo que nos dicen es cierto y, en consecuencia, un discurso que presente incoherencias (como la telenovela) no nos sorprende ni nos asusta, simplemente lo aceptamos con reserva.

En síntesis, pese a su falta de correlación con las condiciones objetivas, la telenovela mexicana no es de ninguna forma desechada como discurso, simplemente, se recibe y asimila el contenido de ella con las reservas que el espectador considera pertinentes.

4.3 EL OLVIDO DEL ARQUETIPO COMO EXPLICACION POSIBLE

DEL EXITO DE LA TELENOVELA MEXICANA

4.3.1 INCONSCIENTE COLECTIVO Y ARQUETIPOS COMO EXPLICACION

El aporte clave y más trascendente de la Teoría Junguiana lo constituyen los conceptos de inconsciente colectivo y arquetipos. Aunque en un principio estuvieron orientados básicamente hacia el proceso terapéutico y el análisis de los sueños, su posibilidad y riqueza interpretativa hicieron posible su aplicación como herramienta epistemológica, teórica y metodológica a otros terrenos.

En la presente investigación se siguió esta línea que hizo posible una interpretación que articulara una visión teórico-epistemológica de origen psicológica con un punto de vista sociológico. La teoría junguiana, como se ha mostrado a lo largo de estas páginas es, efectivamente, una herramienta fructífera y congruente epistemológica, teórica y metodológicamente que es susceptible de ser utilizada para explicar y analizar determinados fenómenos sociales. Y éste constituye uno de los logros conseguidos en este estudio.

Este enfoque interpretativo nos ha permitido abordar la telenovela mexicana desde un punto de vista que hace posible compararla y, por tanto, aportar conclusiones diferentes a las ofrecidas por otras escuelas.

Los arquetipos, elementos constitutivos del inconsciente colectivo, al ser comunes a toda la humanidad (aunque su llenado social sea disímil) permiten comprender las regularidades insertas en las formas de aprehender y comprender la realidad de sociedades e individuos particulares, así como de sus creaciones individuales y colectivas.

La telenovela, independiente a lo que pueda argumentarse a favor ó en contra, se ha convertido (gracias a la capacidad de penetración de la televisión) en un fenómeno de grandes proporciones que fundamenta parte importante de su éxito en que su estructura se articula -en virtud de su contenido arquetípico- con nuestra psique. Articulación que es posible en y a través de su ubicación en una sociedad históricamente determinada de la cual se alimenta vía el llenado social que se hace de los arquetipos, así como porque el discurso recupera la realidad social y el deber ser plasmado en los diversos valores, ideologías y aspiraciones de los sujetos que la componen. Esto es, la telenovela engarza con los referentes mnemotécnicos, ideológicos, culturales, valorativos, aspiracionales, sociales y de conformación psíquica del

teleauditorio, permitiendo procesos identificatorios y/o proyectivos que la hacen aceptable como producto.

Esta estructura arquetípica con su respectivo llenado social, es la que nos permite comprender el arraigo que la telenovela mexicana ha conseguido en nuestro país y otros de distintos continentes. Pero es también ella la que hace viable entender los límites de su aceptación. Si nos basásemos exclusivamente en la universalidad de los arquetipos resultaría paradójico el hecho de que diversos sectores de la población nacional y/o extranjera no encuentren en las telenovelas mexicanas una opción disfrutable ó significativa de entretenimiento. Sin embargo, no olvidemos que el arquetipo pese a ser común a todos los hombres se llenará de contenido en función de las condiciones particulares de cada época y sociedad. De tal suerte, que si los elementos que llenan el significado del arquetipo no encuentran una articulación con la realidad objetiva del sujeto receptor difícilmente su discurso cobrará sentido ó pertinencia para él.

La telenovela mexicana al recuperar valores tradicionales y arraigados de la sociedad, por fuerza, encontrará discrepancias con aquellos sectores que ya no les conceden igual grado de pertinencia, significado, realidad y necesidad. Asimismo, los excesos ó banalización de los contenidos y formas discursivas se convierten en una limitante natural de la aceptación.

Cuando constatamos el hecho de que la telenovela mexicana ha roto fronteras y se ha instalado cómodamente en el gusto del público de otros países, tan aparentemente disímiles al nuestro como Tailandia, Rusia ó Italia la explicación arquetípica cobra vigencia, porque entonces es viable encontrar los paralelismos ó similitudes que estas naciones guardan con México. La característica que los unifica es la universalización del arquetipo y a pesar de todas las diferencias existentes, en las clases media y baja de estas otras latitudes hay efectivamente valores y patrones de conducta que permiten que el discurso sea comprendido y adquiera significado. En naciones del Tercer Mundo de cualquier parte del planeta, los niveles educativos (especialmente en los sectores más pobres) no son excesivamente altos. El machismo (tan retratado en las telenovelas mexicanas) no es privativo de nuestro país, desafortunadamente está más extendido de lo que se imagina. Hay que considerar que el entretenimiento es una necesidad tanto dentro como fuera de nuestras fronteras y que las empresas líderes dedicadas a este ramo implementan estrategias económicas y mercadológicas de gran alcance y efectividad.

La telenovela es un producto de entretenimiento aspiracional y tales elementos aspiracionales son inherentes al ser humano dentro del concepto de arquetipo. Aquí debemos tener cuidado con la palabra aspiración ya que no debemos comprenderla exclusivamente desde un punto de vista psicológico y sociológico que la asumen como "...la pauta de realización ó logro que se proponen los individuos ó esperan conseguir" (19) sino que también debemos considerarla en cuanto a su vinculación arquetípica. De este modo, la aspiración no será sólo un proceso consciente sino también inconsciente y de disposición inherente al hombre. El proceso de individuación, las re-evaluaciones en las exigencias entre el Sí-mismo y el Ego, la búsqueda de la Totalidad, la Unión de

Contrarios vía asimilación de la Sombra ó por establecimiento de relaciones, la Función Trascendente, son tendencias naturales al hombre (dada su naturaleza arquetípica), esto es, aspiraciones en tanto son logros necesarios y buscados para el pleno desarrollo de nuestra esencia humana.

El discurso de la telenovela al recuperar lo que la sociedad considera que debe ser el adecuado desempeño de los roles femeninos y masculinos, el amor, las relaciones sociales, los valores y las acciones, es entonces una propuesta aspiracional, en tanto, este deber ser se asume como lo correcto, bueno, deseable, adecuado ó funcional a alcanzar. El deber ser siempre es aspiracional, independientemente, de que su concretización sea ó no viable.

La telenovela mexicana está dirigida a un público masivo y de limitada escolaridad, y en sus planteamientos describe y emula realidades, expectativas y valores adscritos a la clase media que constituyen la aspiración de referencia inmediata para esos sectores. En cuanto a la clase media, a quien también se dirigen estos programas, las aspiraciones se engarzan con las que son características a estratos más altos, siendo así expectativas a conseguir.

Las aspiraciones y expectativas, cuando en una sociedad como la mexicana no son siempre susceptibles de alcanzarse por razones económicas, políticas, sociales, culturales, etc., encuentran en la telenovela una opción de vivencia vicarial que permite una cierta regulación de las tensiones originadas por la incompatibilidad de objetivos con los medios existentes para su consecución. De tal modo, que funcionan a manera de válvula de escape para las tensiones generadas por tal incompatibilidad.

La situación anterior también encuentra paralelo en lo que al aspecto arquetípico se refiere, es decir, cuando por la causa que sea los procesos de individuación, Función Trascendente y búsqueda de la Totalidad encuentran escollos sistemáticos para su realización, la proyección y la identificación sirven de cauces para la liberación de energía psíquica involucrada en ellos. Las victorias del otro, pasan a ser mías, en tanto, participo de ellas a través de un proceso lúdico, empático ó simpático. Además, el discurso de la telenovela provee a la persona de opciones (funcionales al sistema) para concretizar y llenar de contenido sus procesos arquetípicos de una forma socialmente aceptada.

La aceptación de la telenovela se ve limitada por la particular forma en que se estructura el discurso. Empero, cuando este varía y se adecúa a otro tipo de públicos su aceptación se modifica. La estructura melodramática, en tanto arquetípica, es susceptible de vincularse fácilmente a cualquier psique, de ahí el éxito que ha alcanzado la cinematografía norteamericana que, conjugando el derroche económico y tecnológico con una estructura melodramática, presenta en cada filme un cosmos tendiente al equilibrio y triunfo del bien así como una estructura valorativa y aspiracional que engarza con la de amplios sectores del público.

El amor arquetípico inserto en las telenovelas mexicanas, en tanto, que es un proceso de apreciar y conferir valores que implican una interdependencia de lo

psíquico y lo social, retoma asimismo una estructura aspiracional debido a que el acto de apreciación supone que determinados rasgos ó características son deseables y necesarios. Es decir, en tanto, que son deseos son aspiraciones.

El triunfo del bien característico del melodrama es también un deseo del espectador que al verse en ó identificarse con los personajes que los encarnan, supone, asimismo el triunfo propio.

Los conceptos de inconsciente colectivo y arquetipos permiten ir más allá de las conclusiones y apreciaciones estrictamente sociales al enlazar al ser social con el ser individual, es decir, al interpretar al hombre tal como es: único y colectivo.

4.3.2 LIMITES Y POSIBILIDADES DE LA TELENOVELA MEXICANA

Para poder establecer los límites y posibilidades de la telenovela nacional, es menester, considerar las aportaciones que numerosos investigadores sociales (20), especialmente norteamericanos, han hecho sobre los medios masivos de comunicación. A grosso modo, los estudios sobre los motivos que mueven a las personas a escoger determinados contenidos con respecto a otros, concluyen lo siguiente.

1.- Las razones por las cuales la gente escoge un determinado medio y dentro de éste equis contenido son fundamentalmente el entretenimiento, la adquisición de información y la evasión. Sin duda, el entretenimiento ocupa el primer lugar y la evasión está más vinculada a personas que poseen algún tipo de patología (Rubin).

2.- El perfil demográfico (escolaridad, sexo, edad, nivel socioeconómico, etc.) y el psicográfico (valores, hábitos, costumbres, etc.) de la gente influye determinadamente en la preferencia por ciertos programas (Webster y Wakshlag).

3.- A pesar del perfil psicográfico y demográfico, la situación particular en la que se halle la persona en el momento de exponerse a un contenido y al estado emocional por el que atraviesa (tristeza, alegría, angustia, enojo, etc.) influyen de manera significativa en su elección. (Zilmann y Bryant).

4.- Se presenta un cierto círculo vicioso entre atracción, exposición y afectos.

5.- Las personas gustan de leer, oír y ver contenidos que van de acuerdo a sus motivaciones, creencias, puntos de vista, valores y gustos y evita los mensajes que sean contrarios a ellos (Atkin).

6.- Una vez que se ha decidido ver determinado programa ó canal, existe una alta probabilidad de que se sigan viendo generando, así una cierta lealtad a ellos. Esto se debe a que tales contenidos son acordes a las motivaciones, valores, gustos e intereses de esa persona (Gunter).

En suma, la exposición a los medios se da en función de que el contenido sea acorde a nuestros valores, intereses y gustos y estará influido (para su elección) por el perfil psicográfico, demográfico, situación y estado de ánimo.

De tal modo, que la audiencia no debe ser entendida como una masa amorfa a la cual se bombardea inmisericordemente de mensajes destinados a manipularlo sino comprenderse en su heterogeneidad y poder de decisión.

Las telenovelas mexicanas al formar parte de una estructura "medio masivo de comunicación" poseen la función fundamental de garantizar audiencias mediante la identificación clara del mensaje y la proyección de formas compatibles con su manera de interpretar el mundo.

La identificación del mensaje se da a dos niveles: por un lado, se refiere a su comprensibilidad como tal y, por el otro, a cobrar sentido y significado dentro del universo ideológico del espectador.

La comprensión dependerá de que el lenguaje utilizado sea plenamente conocido por el público a quien se dirige el mensaje, de que el manejo visual halle correspondencia con lo enunciado y con los referentes significativos del espectador, de que la propuesta ya sea artística ó discursiva sea clara ó si reviste un mayor nivel de complejidad aporte elementos ó indicadores necesarios para su comprensión, de que el discurso sea susceptible de llegar con los medios técnicos posibles y de que genere interés que lleve al auditorio a garantizar la continuidad de su recepción.

Para que un mensaje adquiera sentido en cuanto al contenido, es menester, que le hable de realidades (en sus distintos niveles) que, en cierta manera, le sean cercanas ya sea porque le interese conocerlas ó porque lo enunciado es susceptible de articularse con su universo de significados ya existentes en el receptor. Sin embargo, cuando el espectador no cuenta con indicadores previos, el discurso es susceptible de ser entendido en tanto el individuo cuenta dentro de su bagaje histórico, individual, cultural, social, valorativo ó aspiracional con elementos abiertos ó capaces de poner en relación la nueva información con lo ya conocido, ya sea para su aceptación ó desecho. La capacidad de adquirir significado de la telenovela se fundamenta en el hecho de que el microcosmos presentado en la pantalla es retrato ó se ha alimentado del micro y macrocosmos individual. Esto es, la telenovela al recuperar los valores, ideologías, características, inquietudes, sueños, temores, preocupaciones, ideales y defectos del mexicano, retoma un universo previamente estructurado que hará posible su comprensión, adhesión, disfrute, proyección ó identificación.

Al recuperar y mostrar la estructura arquetípica y el llenado social que de ellos hace el mexicano, el adquirir significado ofrece dos vías posibles: colectiva e individual.

El hecho de adquirir sentido para el espectador no se queda sólo a un nivel racional, es decir, aunque el receptor haga una evaluación (de mayor ó menor profundidad), al estar referido el discurso a un universo cercano (emociones, valores, aspiraciones), es más factible que no quede sólo en racionalización sino traspase las fronteras hacia lo emocional. No olvidemos que la telenovela

es un entretenimiento de carácter lúdico, es decir, el participante sabe que "puede dejarse llevar" ya que puede parar el proceso en el momento que lo decida. Sin embargo, este autopermiso para involucrarse requiere un debilitamiento de las barreras racionales permitiendo el libre accionar proyectivo-identificador y, consecuentemente, la reacción receptora más que razonada será emotiva. El hecho de someter a cierto grado de análisis lo que estamos presenciando en la pantalla implica una no separación total de tal realidad, es decir, aunque juzguemos que tal acción es ilógica, absurda ó equivocada todavía estamos, hasta cierto punto, involucrados en esa realidad artificial ya que discutimos ó nos referimos a ella sin quitarle completamente su carácter de real.

La telenovela reviste particularidades materiales, psicológicas e históricas de la sociedad que las crea, de tal suerte, que el discurso que puede asumir rasgos ejemplares encuentra en el auditorio un universo previamente estructurado con el cual engarza. Al nacer como vehículo de entretenimiento condicionado por su estrecha dependencia con los anunciantes, la telenovela mexicana ha seguido fórmulas que garantizan su aceptación y, por tanto, su permanencia. Para garantizar su no limitación, por los aparatos de censura existentes, se mueve dentro de marcos claramente definidos que no contravengan las disposiciones oficiales y así conservar la concesión otorgada gubernamentalmente de los canales de televisión. De esta forma, la telenovela aunque pueda presentar situaciones de conflicto estructural relativas a nuestra sociedad, las soslaya y exalta la posibilidad de solución del conflicto a través de los medios existentes institucionalizados ó no.

En tanto su carácter de entretenimiento, la telenovela mexicana no constituye para el espectador (en tanto no la busca para eso) una fuente de elementos para la reflexión, discusión y análisis de las problemáticas sociales estructurales ó coyunturales. Es decir, la telenovela se busca como medio a través del cual salir de la realidad no para regresar a ella de forma activa.

Hasta hace poco en México las telenovelas eran sólo producidas por Televisa; la falta de competencia -sobre todo por que las extranjeras eran traídas por la misma empresa- ha determinado que tales productos no hayan hecho una exploración necesaria de nuevas fórmulas. Efectivamente productores, directores y escritores han transitado diversos caminos con el género, empero, al ser un producto empresarial y no personal, se ha tenido que ceñir a ciertas directrices. La falta de competencia real ha limitado la superación de patrones establecidos y, con más razón si han funcionado (a nivel audiencia) a lo largo del tiempo. La exigencia del público se ha visto, así, coartada ya que al no tener puntos de comparación dentro del mismo género, asume que lo que se le ha acostumbrado a ver es lo que existe. En el caso de las exigencias de ciertos sectores, al no verse satisfechas con lo existente, han elegido otras opciones que la misma empresa ha dado.

Un país del Tercer Mundo genera empresas de Tercer Mundo y pese a que Televisa se ha caracterizado por un gran empuje empresarial, gastos significativos en insumos y adelantos tecnológicos, una política agresiva de

internacionalización de sus productos, el armado de un grupo empresarial que no incluye sólo a la televisión, no ha logrado escapar a sus condicionantes históricas. Surge al amparo de un Estado que en ese momento no contaba con los recursos necesarios para crear una industria de la televisión pero que, sin embargo, sistemáticamente ha apoyado a los inversionistas privados de este medio; establece particulares relaciones con el Jefe del Ejecutivo en turno al que apoya a través de la difusión de sus actividades, no sólo con tiempo fiscal (21) sino con la línea de sus noticieros; cuando ha sufrido ataques -especialmente con Luis Echeverría (22)- ha salido fortalecido de ellos; ha crecido paralelamente al Estado Mexicano y ha caído en los mismos vicios; se ha constituido como un centro importante de poder estableciendo alianzas, prebendas e intercambios; cuando se ha visto amenazada ha recurrido a su poder para garantizar su supervivencia; ha cedido y apoyado la línea gubernamental para mantener sus concesiones y, tras los serios resquebrajamientos políticos y económicos nacionales ha empezado a buscar nuevas alianzas. Ante tal maridaje del Estado Mexicano y Televisa (y antes Telesistema Mexicano), la televisora para evitar conflictos, enfrentamientos ó sanciones, ha optado por crear y difundir una programación integradora y justificadora del estado de cosas. Y la telenovela es una de las máximas expresiones de esta situación.

La falta de verdaderas opciones alternas televisivas, ha permitido que la telenovela siga manteniendo un lugar importante en el gusto del público mayoritario. Aunque efectivamente existan canales culturales, éstos tienen un alcance restringido y no han conseguido formular una propuesta cultural que se aleje de la solemnidad y sea atractiva para grandes audiencias.

Frecuentemente la telenovela nacional ha sido criticada como un producto obsoleto, tonto, poco imaginativo, de mínima calidad, conservador, retrógrado y estupidizador, no obstante, es importante preguntarse ¿por qué es así?. Si se supone que es todo lo anterior ¿por qué sigue consumiéndose?.

En primer lugar, la oferta televisiva existente tiene patrones bastante establecidos y rentables. Los canales culturales, como se mencionó antes, no han dado con una fórmula lo suficientemente atractiva para constituirse en una competencia efectiva. Aunque Televisión Azteca ha decidido entablar batalla lo ha hecho en los mismos términos, es decir, se ha convertido en una copia de la programación vieja y actual de Televisa, de tal modo, que la competencia no se fundamenta en la propuesta de una opción novedosa. Además, los sistemas de televisión restringida, pese a que han aumentado su penetración, al tener un costo (renta, instalación, pago por evento) no son una alternativa viable para el público mayoritario cuyo poder adquisitivo ha disminuído sistemáticamente.

En segundo lugar, la fórmula de la telenovela en virtud de que recupera y retrata patrones culturales y de acción, una estructura valorativa y aspiracional así como ideologías y el deber ser (de roles, comportamientos, valores, etc.) comunes a un amplio sector poblacional, es susceptible de interesar a ellos y establecer articulaciones con su bagaje cultural-social, de tal manera, que facilita la identificación y proyección.

En tercer lugar, las opciones de entretenimiento y relacionadas con el ocio, por lo general, tienen un costo -que de unos años a la fecha- ha sufrido incrementos considerables que los alejan de los bolsillos de grandes sectores sociales. La televisión y, particularmente la telenovela, se ve como un entretenimiento gratuito ya que, salvo el pago de la energía eléctrica, no percibimos que estamos invirtiendo en ella de forma indirecta al comprar los artículos en cuyo precio se incluye un porcentaje destinado a la publicidad y que será, en consecuencia, el que pague las telenovelas.

En cuarto lugar, la telenovela mexicana tradicionalmente ha estado dirigida a la mujer de clase media y baja que, dadas sus actividades, cuenta ó contaba con el tiempo libre suficiente para verlas ó podría hacerlo mientras cumplía con las tareas del hogar. En la actualidad, el mercado de trabajo ha visto engrosar sus filas con un creciente número de mujeres. Sin embargo, en muchos lugares y estratos el trabajo realizado por las féminas se desarrolla dentro del hogar, es decir, aunque efectivamente generen ingresos muchas de las actividades laborales pueden llevarse a cabo dentro de la casa ó al estar vinculadas a la economía subterránea el tiempo destinado a la venta ó manufactura de los productos puede coordinarse, de tal forma, que siguen siendo un público significativo de estos programas.

En quinto lugar, hay que tomar en consideración al público infantil. Aunque existen en otros canales programación dirigida a ellos, las telenovelas (desde hace años) han tomado a este sector en cuenta. Además, es común que los pequeños vean las telenovelas si alguien más en la casa las ve. De este modo, varias generaciones (especialmente del sexo femenino) han sido entrenadas en el gusto por estos programas.

En sexto lugar, una situación que con frecuencia sucede es que uno ó varios miembros de la familia sean público habitual de las telenovelas y otros integrantes, en tanto se ven obligados (porque sólo hay un televisor en casa) a verlas acaban interesándose en la historia y la siguen pero ya por gusto ó por decisión propia.

En séptimo lugar, la estructura arquetípica se convierte en un elemento alterno de atención (no consciente) que genera identificación con lo que sucede en la pantalla, esto es, engarza con la psique del espectador haciendo que la telenovela adquiera significado para él.

En octavo lugar, la telenovela constituye un discurso de limitada complejidad que no requiere que el auditorio cuente con un alto nivel de escolaridad ó cultural para comprenderla. Es un discurso digerido y digerible que no implica gran esfuerzo mental para entenderlo. De tal modo, que se constituye en una opción cómoda de entretenimiento.

En noveno lugar, la estructura melodramática está planeada y planteada de tal modo que con el manejo de situaciones límite, de clímax, de suspenso y dirigida a las emociones, hace que el espectador se "pique" con la historia y decida

continuar viéndola por períodos más ó menos prolongados, dentro de los cuales se ponen en juego (una y otra vez) tales puntos de atracción para garantizar la fidelidad del auditorio.

En décimo lugar, las telenovelas mexicanas cuentan con toda una estructura mercadotécnica que, a través de la publicidad, en distintos medios, la retroalimentación vía programas y revistas de espectáculos, las promociones ligadas a ellas (concursos, premio), la interacción creciente con el público (Internet, correo de voz, encuestas), el apoyo radiofónico y-o televisivo de las canciones tema, la utilización de un "sistema de estrellas", etc., la convierten en un producto deseable a los consumidores.

La exportación exitosa de la telenovela nacional, en su condición de negocio y difusión de patrones ideológicos, se explica a través de los arquetipos que son universales y flexibles al entendimiento de una colectividad. Retomando la cuestión, cabe apuntar que el llenado social que el mexicano hace de los arquetipos encuentra similitudes con otros países, principalmente de Latinoamérica en virtud de los paralelismos en sus correspondientes desarrollos históricos. Pese a las particularidades idiosincráticas de tales naciones es posible encontrar similitudes en cuanto a patrones culturales, estructura cultural, roles, necesidades, limitaciones, inquietudes, contradicciones, situaciones económicas y sociales, desarrollo de fuerzas productivas, niveles educativos que permiten que el llenado social del arquetipo tenga características comunes en todos ellos y con México. De tal suerte, que el engarce arquetípico es viable en función de su existencia general así como de su particularización nacional.

Las similitudes arriba mencionadas hacen viable que la telenovela mexicana también sea una copia (en mayor ó menor grado) de las realidades específicas de ellos. De tal modo, que el discurso ideológico encuentre puntos de articulación con las concepciones de lo posible y lo imposible; de lo bueno, correcto, justo, bello deseable y sus contrarios; de la forma como se entiende y se percibe la sociedad, los sexos, las relaciones, los roles, los sentimientos y, particularmente, el amor, en los individuos que habitan el continente y, con sus salvedades (material e históricamente determinadas), con los países de otros continentes.

En tanto que existen paralelismos en el llenado social del arquetipo, valores, ideologías y concepciones del amor, podemos concluir que el amor arquetípico mexicano encontrará, asimismo, similitudes con el amor arquetípico de otros países. Bajo esta línea de razonamiento la telenovela mexicana es susceptible de tomar también sentido para otras naciones en función del paralelismo en cuanto a la conformación de su amor arquetípico.

Por supuesto, no podemos ignorar el lugar que las telenovelas ocupan en la programación latinoamericana, sitio que se debe a que Televisa posee canales de Televisión en Venezuela, Chile, Brasil, Perú y Argentina, además de que las capacidades y nivel de producción latinoamericana, salvo en contados casos, no

se compara al de México, de tal manera, que las telenovelas mexicanas son un producto de mayor calidad y que resulta más barato comprar derechos de transmisión que producirlas.

Europa constituye un caso singular en cuanto a la aceptación de las telenovelas mexicanas (23). En Europa existe una producción televisiva importante (sobre todo en el oeste) en la que ocupan un lugar significativo los teledramas, sólo que éstos se emparentan más con la estructura de las series norteamericanas ya que, al igual que éstas, no tienen un fin determinado de antemano, los episodios concluyen una anécdota completa y no acostumbran quedar a la mitad (salvo en miniseries), además de la variación de horarios y el intercalamiento de las anécdotas dándole, por momentos, a cada una el papel de principal. Sin embargo, pese a la competencia fuerte que significan estas series europeas, la telenovela mexicana y latinoamericana ha encontrado una acogida positiva en el público. Esto puede deberse a varias razones. Por un lado, que su consumo esté en función de su consideración como un producto folk, exótico, que resulta novedoso y curioso para el público europeo. Asimismo, Europa (en tanto que es cuna del melodrama) cuenta con una tradición y desarrollo melodramático importante, es decir, están ampliamente entrenados en él. Tras la caída del Muro de Berlín, los países del Este tuvieron acceso a una oferta televisiva diferente dentro de la cual las telenovelas estaban incluidas. De igual modo, la telenovela para el europeo ante la tendencia "...a la ocultación vergonzante de las emociones, a las que se condena a su enclaustramiento en los dominios más privados e incommunicables... Los culebrones nos muestran que al menos hay un sitio, la pequeña pantalla, en que existe la exteriorización libre de los afectos, la posibilidad, ni que sea por la mediación de personajes postizos, de que los seres humanos den rienda suelta, sin restricciones ni pudor, a exteriorizar sus conmociones afectivas. Su misión, en el campo de la producción significativa, es la de constituirse en una suerte de prótesis que compense una ya crónica insuficiencia de lo real..." (24)

4.3.3 FUNCIONES DE LA TELENÓVELA MEXICANA

Cuando pensamos en las funciones que cumple la telenovela mexicana debemos tener presentes varias cuestiones. Las diversas funciones que desempeña no son todas intencionales por parte de productores, directores, anunciantes y televisora que las transmite, de hecho, es probable que no todos ellos se hayan efectivamente preocupado por averiguar todos los efectos de ellas. Algo muy importante es que tales funciones no son exclusivas de la telenovela, podemos encontrarlas en otros organismos, instituciones ó procesos sociales. Las funciones de la telenovela, asimismo, deben entenderse en interrelación con instituciones, ideologías, estructura valorativa y aspiracional, estructura social así como los diferentes dispositivos para el control social, es decir, la telenovela puede realizar tales funciones **sí y solo sí** se halla en interrelación con tales mecanismos y discursos. La pertinencia que encuentran los individuos en su discurso responde a que éstos cuentan con marcos referenciales para

dotarios de sentido ó, si son informaciones nuevas, articularlas con los referentes con los que cuenta la persona y que, obviamente, son de carácter individual, colectivo e histórico. Asimismo, las funciones se cumplen a nivel social y arquetípico, es decir, pueden revestir rasgos de uno, otro ó ambos. En síntesis, tales funciones pueden cumplirse en virtud de encontrarse inmersas e interrelacionadas dentro de la estructura social y cultural nacional (sin por ello, significar que no sean susceptibles de cumplir alguna(s) de esas funciones en los países en los que se transmiten).

Las funciones que cumple la telenovela mexicana son:

1.- Garantizar audiencias mediante la identificación clara del mensaje y la proyección de formas compatibles con su forma de interpretar el mundo.

Esto se refiere a que el mensaje transmitido debe tener la claridad suficiente para su comprensión, ya sea a nivel discurso ó que el individuo cuente con referentes propios para articularlo. El discurso se aceptará de una manera más fácil y eficiente si encuentra paralelismos en los valores, aspiraciones, ideologías y expectativas del telespectador, en caso de ser contrario a ella tenderá a ser evitado y desechado. Asimismo, la comprensión se relacionará con el llenado social del arquetipo, con el amor arquetípico y con los mecanismos que la persona considere viables para buscar y conseguir la Unión de Contrarios, la búsqueda de la Totalidad y el proceso de individuación.

2.- Estructurar una versión del mundo idónea a los intereses de quienes las hacen, las patrocinan, las transmiten y las disfrutan.

De este modo, las telenovelas se crean para garantizar audiencias para los anunciantes que repercuten en la capacidad económica de la televisora quien, a su vez, difundirá mensajes de corte integrador para asegurar la concesión de sus canales. En cuanto a quienes las disfrutan, se harán telenovelas que resulten atractivas y no confronten de manera directa sus valores, ideologías, llenado social de arquetipos y creencias (para evitar que dejen de verlas), sobre todo, se buscará que sean acordes a los sectores que constituyen su público mayoritario.

3.- Reforzar la integración estructural mediante la exaltación y sanción de valores, ideologías, aspiraciones y conductas, así como de los medios adecuados para su obtención y canalización.

La telenovela, a través de la tipificación de personajes y los comportamientos de ellos, plantea una visión del mundo en la que determinados valores, cualidades y conductas se perfilan como las correctas y, su contraparte, como erróneas. El triunfo de la virtud característico constituiría una especie de moraleja sobre lo expuesto: lo correcto vence y lo incorrecto sufre la derrota.

Con su particular visión del conflicto expone y refrenda constantemente las vías e instituciones adecuadas para su resolución, las cuales -por supuesto- son acordes a las que existen en nuestra sociedad y, consecuentemente, funcionales a la integración y permanencia del sistema.

4.- Ligado al punto anterior, la telenovela refuerza el deber ser social.

A través de la tipificación se convierte en un refrendo a lo que la sociedad considera que "deben ser" los valores, roles, conductas y aspiraciones. Por medio de su carácter melodramático, tal deber acaba considerándose el camino adecuado cuando no el único para el adecuado funcionamiento de la colectividad.

Además, al estar ligada a un deber ser social, la telenovela asume un carácter aspiracional.

El deber ser también se liga a las vías adecuadas (según esta sociedad) para cumplir el proceso de individuación y búsqueda de la Totalidad, así como para identificar los sucesos comprendidos dentro de los ritos de iniciación. Al reflejar el grupo social en torno al cual llenamos nuestros arquetipos, refrenda y sanciona tal llenado social así como tipos de personalidad.

5.- Funciona a manera de válvula de escape a algunas tensiones sociales.

Al estar su recepción vinculada a procesos de identificación y proyección permite que, a través de la vivencia vicaria, el espectador sienta que en cierto modo vive el triunfo de los buenos con sus consecuentes recompensas. Relacionado a ello, hay que considerar que como discurso justificador de un estado de cosas dará al telespectador "razones" por las cuales no ha conseguido la movilidad vertical deseada, a la vez, que le permite percatarse de las "bondades" de la movilidad horizontal ó la permanencia en un mismo estrato. Al evidenciar los conflictos nacidos de la incapacidad de desempeñar adecuadamente todos los roles que le corresponden, también planteará la normatividad ó elementos que permiten disminuir la ansiedad de tal incompatibilidad de papeles. Al exponer el conflicto como originado por individuos más que por causas estructurales, procura una visión del mundo que el espectador puede llegar a utilizar en su vida diaria.

A nivel arquetípico, funciona como liberadora de energía psíquica frustrada (a través de la identificación y la proyección) por los escollos a los que se enfrenta en nuestra sociedad el proceso de individuación y la búsqueda de la Totalidad. A través de la telenovela podemos convivir con aquellos rasgos de nuestra Sombra que en condiciones normales evitamos, de tal modo, que se convierte en una descarga energética de la Sombra al entrar en contacto con ella sin que el Ego tenga que pagar consecuencias.

6.- Función económica-comercial.

Ya hemos explicado ampliamente la relación existente entre anunciantes y televisora. La telenovela hace viable por medio de los espacios dedicados a

publicidad dos cosas, por un lado, su mantenimiento en virtud de los ingresos percibidos por la venta de tiempo-aire y, por el otro, realiza una función económica al presentar al auditorio una gama de productos existentes en el mercado así como las diversas promociones ligadas a ellos, con el objetivo de incrementar sus ventas, generar una imagen nueva de éstos, mejorar la imagen de marca ó de recordatorio de su existencia.

7.- Función educativa a nivel social y arquetípico.

Al manifestar y presentar una serie de valores, aspiraciones y conductas consideradas como correctas ó buenas (funcionales) así como algunas consideradas erróneas ó malas (disfuncionales, desintegradoras), exponer un menú de comportamientos y actitudes a tomar en distintas situaciones (hipotéticas pero posibles), a la vez, que muestra lo que la sociedad considera que deben ser los papeles, valores, expectativas y aspiraciones de sus miembros, la telenovela se constituye en un discurso educativo que por medio de la exaltación ó la sanción contribuye a preparar a los sujetos para un adecuado desenvolvimiento social tendiente a la permanencia del sistema.

A nivel arquetípico cumple la misma función al aportar los caminos y formas adecuadas del llenamiento social de arquetipos así como del proceso de individuación.

Esta función educativa abarca también la importante área de las relaciones afectivas al mostrar una manera de amar y relacionarse como la adecuada para los hombres y mujeres en la que el amor romántico es marcado como el apropiado ó ideal.

La función educativa de la telenovela no entra en contraposición con el Estado ni con los valores y creencias más arraigados en nuestra sociedad.

8.- Modificación ó creación de valores y patrones de comportamiento.

Este es el caso de la telenovela de contenido social que se orienta a la modificación ó refuerzo de determinados valores y conductas que tienen un importante efecto y necesidad social como lo es la alfabetización, concientizar sobre el problema de los niños de la calle, promover la planificación familiar, los derechos de los niños, la unión familiar, la salud pública ó hacer comprender a la población en que consiste realmente la enfermedad del alcoholismo. Por supuesto, tal deseo de influir en el público se da dentro de los márgenes institucionales existentes, el conflicto implícito se soslaya al presentarlo como individual y siempre susceptible de ser resuelto por los caminos existentes y las propuestas no confrontan a las gubernamentales, de tal modo, que sirve de discurso integrador que favorece la estabilidad bajo una concepción de cambio paulatino.

Al referirse a conductas sociales, por ende, también se refiere al llenado social del arquetipo así como del planteamiento de nuevas opciones (no

revolucionarias) para el adecuado proceso de individuación así como de modificaciones en las pruebas de los ritos de iniciación.

9.- Contribuye al proceso de socialización de los niños.

Tomemos en cuenta que la quinta parte de la audiencia de telenovelas está constituida por niños de 4 a 12 años de edad (ver cuadro de distribución de audiencia por edades), razón por la cual puede considerarse como una fuente de mensajes relevantes para este sector, no sólo a nivel de telenovelas dirigidas específicamente a ellos sino también aquellas hechas para otras edades pero que, sin embargo, son vistas por los pequeños y los prepúberes.

La telenovela expone un universo valorativo, ideológico y conductual que muestra a los niños un panorama aceptado socialmente (y familiarmente, dado que la familia exhibe su acuerdo al permitirle exponerse a él) el cual le aporta elementos significativos y útiles para su desenvolvimiento social actual y futuro; le da indicadores para la comprensión de la conducta ajena y su catalogamiento en buena ó mala; le enseña los caminos adecuados para la resolución de conflictos; le alecciona en valores y conductas; le otorga elementos para el llenado social de sus arquetipos así como para su proceso de individuación (clave en este momento existencial); le indica las consecuencias de poseer valores ó desempeñar actos incorrectos (disfuncionales); le instruye en el modo en que deben manifestarse las relaciones afectivo-amorosas; le refuerza ó empieza a aportarle datos para el aprendizaje y uso de estereotipos; le permite ver la gama de roles, aspiraciones y expectativas que le corresponden ó corresponderán; empieza a asumir como habitual una forma de entretenimiento; se entrena en la relación que debe tener con los medios masivos (especialmente la televisión); realiza una forma especial de aprendizaje en virtud de la diferenciación (según la edad) que pueda establecer entre lo real y lo ficticio, etc.

Por supuesto, tal aprendizaje en virtud de que es social guardará, asimismo, una estrecha interrelación con la estructura arquetípica del menor, cuestión de singular importancia al ser la niñez el momento clave para el llenado social del arquetipo y la adquisición de vías socialmente adecuadas para el cumplimiento de su proceso de individuación.

10.- Entretenimiento.

Esta es una importantísima función ya que, como vimos con anterioridad, el entretenimiento es la razón número uno por la cual la gente se acerca y se expone a los contenidos de los medios masivos de difusión. El entretenimiento (de la naturaleza que sea) es una necesidad humana y la gente cuenta con el derecho de escoger como gastar su tiempo. La telenovela se convierte en una buena opción ya que su costo es mínimo (aparentemente), no implica para el público un gran esfuerzo, no requiere transportarse, es apta para todas las edades (dependiendo del horario), puede generar un aprendizaje incidental (que

(trae satisfacción a quien lo obtiene), no confronta (dependiendo del sector) los valores, gusto e intereses de la audiencia, amén de servir como una especie de catarsis al permitirnos vivir proyectiva e identificatoriamente situaciones ajenas y lejanas a nosotros y, en función de su duración y variedad (dentro de la barra de telenovelas), convertirse en un entretenimiento variado.

11.- Plantear un discurso acorde y no de confrontación a los intereses y objetivos del Estado Mexicano.

La televisión mexicana se mueve dentro de un marco jurídico de concesión, es decir, el Estado da a la empresa el derecho de realizar sus actividades, siempre y cuando, cumpla con determinados requisitos y deberes. Por tanto, la programación producida y transmitida (a priori) debe de moverse dentro de ciertos límites y marcos. Por ejemplo: otorgar tiempo fiscal (12.5% del tiempo de transmisión), los mensajes no deben ser ofensivos a la moral pública, las bebidas alcohólicas con 20° Gay Lussac ó más sólo podrán anunciarse a partir de las 22:00 horas, etc.

El discurso de la telenovela será reforzador y justificador del sistema, promoviendo su estabilidad y permanencia, y describiendo el conflicto como gradual y tendiente a la integración. Además, de mostrar que las vías institucionales para la consecución de fines son las idóneas.

12.- Función "mitológica".

El concepto mito lo usaremos un tanto libremente al no circunscribirlo a un terreno netamente religioso; lo entenderemos como "...una forma de dar sentido al mundo que no lo tiene. Los mitos son patrones narrativos que dan significado a nuestra existencia." (25) y son necesarios para salvar la distancia existente entre nuestra identidad personal y biológica, al constituir la autointerpretación de nuestra identidad con el mundo exterior. El mito siempre lleva en su interior los valores de la sociedad que lo origina y es, asimismo, un patrón arquetípico. Las aportaciones básicas que nos hace el mito son: conferir un sentido de identidad personal, dar un sentido de comunidad, afianzar nuestros valores morales y enfrentarnos al misterio de la creación.

La telenovela mexicana (interrelacionada con instituciones, ideologías, sistema cultural, etc.) al responder a la pregunta ¿quién soy yo? a través de la presentación de una galería de personajes en los cuales identificarnos y-o proyectarnos, da y reproduce elementos que refuerzan el sentido de identidad personal. Al presentar y manifestar rasgos característicos del mexicano tanto como valores tradicionales y arraigados coadyuva a un sentido de comunidad, al tiempo que refuerza nuestros valores morales. Contribuye por medio de un discurso explicativo del mundo a enfrentarnos al misterio de la creación, no sólo de nuestro universo sino de la creación científica, la aspiración artística y demás creaciones de ideas de nuestra mente. Tal función sólo es viable en la comprensión interrelacionada y dinámica de la estructura.

13.- Plantea y refuerza patrones estéticos.

La telenovela retoma cánones de belleza de nuestra sociedad, cánones que son reales y aspiracionales. Al ser los protagónicos (representantes del bien) quienes poseen las características consideradas como bellas establecen una conexión entre fisonomía y personalidad a alcanzar que, en ocasiones, parece que fuese indisoluble. Y a través de los villanos se marca que la belleza (cuando lo son) no es sinónimo de una forma de ser adecuada, de tal modo, que el espectador no sienta molestia por su propio aspecto físico.

14.- Exaltación de una concepción idealista del amor.

Esta elevación idealista del amor que se concreta específicamente en el amor romántico responde a que tal concepción forma parte de nuestra idiosincrasia mexicana. Es decir, la raíz indígena propugnaba por una búsqueda del equilibrio con el cosmos así como por una inferior importancia del hombre ante procesos que van más allá de él y, la influencia española, planteaba ciertamente una superioridad divina que era utilizada para justificar los excesos humanos en aras de motivos políticos y económicos; asimismo adolecía de una concepción del amor con rasgos cortesanos que permeaba más los conceptos que la práctica. Ambas vertientes, dieron nacimiento a lo mexicano y debemos comprenderlas en un sentido de ideal y sentimientos. Para el mexicano, el amor romántico (como aspiración) es parte de su vida y encuentra sentido y pertinencia en tanto aporta esperanza para enfrentar la adversidad.

4.3.4 LA TELENVELA MEXICANA ¿REALMENTE BANALIZA LA REALIDAD?

Partamos de lo básico, banal significa trivial, insignificante, de poco relieve o importancia. Aquí es necesario establecer una diferenciación de nivel en cuanto a la telenovela, debemos comprenderla en un plano básico referido a los temas que aborda así como en la forma en que retoma y desarrolla tales tópicos, para ver en cuál de estos niveles se encuentra la banalización.

En cuanto a lo básico ó contenido en sí mismo éste no es, de ninguna manera, trivial ya que se refiere y manifiesta las preocupaciones principales del hombre, sus pasiones, sus miedos, su naturaleza y, en este sentido, no puede ser irrelevante.

Recuperando el espíritu shakespereano, las telenovelas en su contenido básico hablan de las emociones fundamentales: el amor como en "Romeo y Julieta", los celos y el odio al igual que "Otelo", la venganza como en "Hamlet", la lucha por el poder de "Macbeth", el engaño al igual que "El rey Lear", la desgracia del poder y la envidia análogo a "Ricardo III", el heroísmo paralelo a "Enrique V", la justicia en "Julio César", el cortejo como en "Nada es para tanto", la fantasía y los sueños como en "Sueño de una noche de verano", el humor al igual que "Las alegres comadres de Windsor" ó la fetichización del dinero de "El mercader de Venecia".

El sustrato de la telenovela mexicana además de referirse a las pasiones y emociones fundamentales del hombre retoma también las grandes preguntas: ¿quién soy? ¿de dónde vengo? y ¿hacia dónde me dirijo?. De igual modo, recupera los grandes lógicos que, de una u otra forma, han preocupado e inquietado a la humanidad como el sentido de la muerte, el motor de la vida, la familia, la sociedad, la religión, las condiciones objetivas que permiten la supervivencia, etc. Además los grandes valores ó principios aparecen en ella: la justicia, la libertad, la igualdad, la belleza, el bien, etc.

Pero el contenido en sí mismo además incluye dentro de sí a los arquetipos, los cuales en tanto son comunes a toda la humanidad y época no pueden resultar banales.

El contenido arquetípico se refiere a la presencia de cada uno de ellos así como a las relaciones que establecen entre sí para la consecución del proceso de individuación, la búsqueda de la Totalidad y los ritos de iniciación. El arquetipo es recuperado siempre en su aspecto dual: benévolo y destructor, así como en su rasgo característico de conjugar pensamiento y emoción.

El proceso de individuación, en tanto proceso de diferenciación cuyo objetivo es la particularización del individuo con respecto a lo general, es una meta y una necesidad humana que no puede ser evitada ó soslayada so riesgo de caer en patologías (la discusión sobre el grado de diferenciación de las sociedades primitivas no es retomado ya que la temporalidad no guarda pertinencia con la investigación). (26)

La búsqueda de la Totalidad es en parte un postulado y en parte empírica y tiende, a través de la Función Trascendente, a buscar y conseguir una re-evaluación de las exigencias del Sí-mismo y el Ego que se cristalice en modificaciones del individuo para una mejor adaptación y uso de sus potencialidades. (27)

Los ritos de iniciación por los que debe atravesar el Héroe, también son recuperados en la telenovela, y hacen referencia a la serie de pruebas que debe superar el Héroe para su transformación y separación de la unidad originaria familiar. Sin embargo, Jung (y he aquí un aporte importante de su teoría) considera que aunque la infancia es un tiempo clave en la conformación del sujeto no es totalmente definitiva, sino que tanto el proceso de individuación como la búsqueda de la Totalidad y los ritos iniciáticos son inherentes a toda la existencia humana, es decir, el hombre no es un ser acabado sino que se va (re)conformando a lo largo de toda su vida sobre todo ya que las condiciones del ciclo vital son cambiantes no sólo por la edad del individuo sino también por los sucesos importantes que lo llevan a modificar y preguntarse si la forma cómo hasta ahora ha sido es la adecuada para seguir siendo en función de que los marcos en que se mueve han variado. (28)

Debemos considerar también dentro de este sustrato básico el concepto de amor arquetípico, es decir, el proceso y acto de conferir valores que da al sujeto

depositario un rango de importancia y unicidad. Tal acto y proceso valorativo se da en y a través de la estructura psíquica universal, constituyéndose en una totalidad interdependiente, interrelacionada y en movimiento de lo psíquico y lo social. En tanto que el amor arquetípico se fundamenta en la conferencia de valores; retoma un carácter básico del hombre, esto es, el hombre es un ser moral y sus relaciones consigo mismo, con los otros hombres y el mundo asumirá este rasgo, independientemente de los contenidos que definan a lo ético en cada tiempo y lugar. Si es una totalidad interdependiente y dinámica de lo psíquico y lo social, de igual modo, es también un rasgo definitorio del hombre en tanto que éste no es sólo el producto de su carga genética y vivencia particular sino que éstas se darán en y estarán influenciadas por una sociedad específica e históricamente determinada. En suma el amor arquetípico rescata y se fundamenta en dos aspectos humanos básicos: el ser moral y el hombre como producto individual y colectivo.

Dentro de este contenido básico debe tomarse en cuenta la estructura melodramática que supone (en su parte más esencial) una confrontación entre el bien y el mal, la cual la encontramos en las mitologías más antiguas. Esta lucha entre el bien y el mal no es más que la proyección del hombre de dar orden al mundo en el que vive, de explicar y aspirar a que el orden reine sobre el caos, de que la nada no acabe por destruir el cosmos. La lucha entre bien y mal implica varios niveles, es decir, podemos comprenderla a un nivel cósmico como a un nivel social que se traslada al rango de permanencia de naciones, grupos e individuos. Tanto bien como mal son relativos e históricamente determinados. Relativos dado que dependen del punto de vista, por ejemplo, Eva al comer la manzana trae como consecuencia la expulsión del Paraíso hecho que a simple vista supondría un mal absoluto pero que, si lo vemos bajo otra perspectiva, es decir, la del libre albedrío como condición necesaria para el inicio de la historia propiamente humana, podría considerarse como bueno ó necesario. En cuanto a su determinación histórica, se refiere a que los conceptos bien-mal adquieren contenido y significado dependiendo de las condiciones objetivas, de ahí su variabilidad.

El triunfo del bien, característico del melodrama sería, así, la proyección de los deseos del hombre de que prevalezca el orden de cosas existente. A esto hay que sumar que la telenovela genera proceso de identificación y proyección que -en tanto involucran al espectador emocionalmente- se espera sean satisfactorios en función ó que el individuo tienda a buscar las sensaciones placenteras y evitar el displacer.

Basándonos en lo expuesto, podemos concluir que el sustrato básico de la telenovela nacional no es de ninguna manera superficial ya que toca las emociones básicas, las grandes preguntas, las inquietudes, necesidades y estructura arquetípica inherente al hombre.

El problema empieza cuando estos tópicos fundamentales se desarrollan argumentalmente, es en esta cristalización en personajes y situaciones cuando lo banal hace su aparición.

Efectivamente, la telenovela nacional cae en excesos, en la presentación de problemáticas polares, en una resolución de conflictos básicamente emotiva y en un armado de personajes de mayor a menor calidad. Situación que no es gratuita. Cuando pensamos en la forma en que se desarrolla la telenovela debemos tener en consideración:

- + su estructura melodramática
- + es un producto destinado al entretenimiento
- + es un producto elaborado en serie (lo que influye en niveles de calidad)
- + el nivel de escolaridad nacional
- + que el 20% de la audiencia es infantil
- + orientado a audiencia heterogénea
- + nacido dentro de un marco jurídico de concesión
- + debe garantizar audiencias para su mantenimiento económico
- + con escasa competencia
- + producto de una empresa monopólica
- + su discontinuidad
- + el 60% de la audiencia es femenina (tocará tópicos de interés para ella y tenderá a dar una visión centrada en las relaciones afectivas, la banalización radicaré en la manera como aborde estos tópicos no en su importancia real)
- + es un producto de exportación (aquí se establece la paradoja de que si es producto para exportar no se ponga especial atención en su calidad)
- + su base son las emociones
- + muestra tanto la realidad mexicana como el deber ser

La exposición anterior no es una defensa a ultranza de los modos de hacer telenovela, sino que son factores que deben tomarse en consideración para hacer un balance objetivo del tema. La telenovela mexicana, efectivamente (y eso es innegable) posee fallas y defectos que, por un lado, condiciona su aceptación y disfrute y, por el otro, le da sus rasgos característicos nacionales.

Asimismo, es pertinente aclarar que los defectos ó características variarán de telenovela a telenovela, así como podemos encontrar historias interesantes e inteligentemente desarrolladas, podemos ver auténticos bodrios pero que, sin

embargo, alcanzan niveles significativos de audiencia. (29)

Al ser un producto en serie, dirigido al entretenimiento y melodramático, por fuerza, desde el momento del proceso creativo tendrá limitantes. Además de que el libreto pasa por varios filtros: supervisión literaria, edición literaria, evaluación literaria, el punto de vista del productor, preproducción, producción, la interpretación que hace del texto tanto el director, el director de escena (en foro y locación) y el actor, la edición, postproducción y, en ocasiones, el libreto se irá modificando sobre la marcha ya sea por la reacción del público ó porque el productor, director ó la empresa lo consideren conveniente. Por lo general, cuando se graba una telenovela no se cuenta con todos los capítulos y en caso de poseerlos, pocas son las que se graban de inicio a fin antes de salir al aire.

Su carácter de producto creado para el entretenimiento supone que sus contenidos no estarán fundamentalmente orientados a informar ó crear conciencia en el público, sobre todo, porque el telespectador no las busca para ello. El auditorio espera que le cuenten una historia no que le den un análisis sociológico, psicológico ó económico de ella, en caso de que ese fuera su interés escogería otro tipo de programas. Debemos tener en mente que una fórmula que combine entretenimiento con educación ó información de una forma atractiva, no es cosa fácil, además de que existe la creencia (errónea, por supuesto) de que la cultura ó la información debe poseer una cierta solemnidad, cómo si la manera de expresarse fuera sinónimo de la profundidad de lo dicho, amén (por supuesto) de que se considera que cultura y educación deben darse dentro de lugares y tiempos determinados (escuelas, libros, documentales, etc.). El entretenimiento es una necesidad básica que coadyuva a la salud mental, lo discutible sería entonces los medios y contenidos utilizados para cubrir tal necesidad. Es precisamente aquí donde se encuentra la amplia discusión sobre los contenidos de los medios masivos, ya que existen dos puntos básicos a considerar: uno, el derecho de las personas a escoger el modo de entretenerse y, dos, la responsabilidad que deben tener los medios masivos en los mensajes que difunden. La idea de que lo vertido en ellos debe ayudar a la educación de la población entra en conflicto con el carácter de empresa de la televisora así como de sus intereses.

La heterogeneidad de público (en todo sentido) determinará que el desarrollo argumental considere, para garantizar la mayor recepción del mensaje, elementos comunes a todos ellos y entre más generalizadores sean mayor será su flexibilidad pero, también, mayor será su incapacidad para satisfacer completamente la exigencia de cada sector. En tanto, mayor sea su generalización menor será su particularización, es decir, la posibilidad de ahondar efectivamente en las determinantes de cada situación, de ahí, que los conflictos presentados resultan superficiales en su manejo.

La telenovela mexicana retrata (en mayor ó menor medida) a la sociedad mexicana, reflejo que rescata tanto lo bueno como lo malo, las virtudes y los defectos. Y si puede parecernos incorrecto ó desagradable ver en la pantalla

chica circunstancias como el maltrato al menor ó los niveles de humillación a los que puede llegar una mujer para mantener una relación, debemos mirar a nuestro alrededor con honestidad y ver que muchas de las situaciones planteadas en la telenovela corresponden a nuestra realidad, nos guste ó no. Se podrá argumentar que la telenovela remeda esas realidades pero no con profundidad, de tal modo, que tendrá dificultad para generar conciencia que lleve a un cambio. Y tendrían razón, hasta cierto punto, salvo que la telenovela cuenta una historia y presenta una psicología de personajes y que no constituye un estudio del tipo historia de vida. Además de que programas que abundan en esta cuestión requieren un mayor esfuerzo analítico-conceptual que esté hasta cierto grado en discordancia con el entretenimiento.

En tanto que la telenovela muestre lo que la sociedad considera que deberían ser los roles, valores, conductas, relaciones afectivo-amorosas, aspiraciones, etc., establecerá una distancia con la realidad. Además de que, en función de la tipificación, tal deber asume un carácter rígido que lo aleja de una consecución real. Las soluciones a los conflictos, de este modo, sólo son dos ó la adecuada o la errónea (sobre todo en trama principal) haciendo así que se pierda la multiplicidad y variedad de los motivos y conductas, generando entonces un espectro limitado que no corresponde a la realidad y, por tanto, es superficial.

La tipificación de personajes cuanto más exacerbada sea más se alejará de la realidad en tanto los personajes serán poseedores de cualidades casi puras, situación que no se halla frecuentemente en la vida diaria. En tanto tipifica banaliza porque subsume la versatilidad y polifacetismo de la persona a exigencia de género.

Aquí es adecuado marcar una diferencia. Tal tipificación tiende a ser más marcada en los protagónicos y en la trama principal, aunque puede existir mayor riqueza y flexibilidad en las paralelas y subtramas es, la principal la que se vende y carga con el peso dramático y de los procesos de identificación-proyección.

La telenovela mexicana también posee limitados niveles histriónicos y de desarrollo dramático, lo cual repercutirá en el uso de golpes de efecto para la generación de emociones, tales recursos en función de que anteponen la emoción a la calidad desembocan en una presentación y desenvolvimiento argumental, a veces, muy barato. La codificación del mensaje debido a su previsibilidad será por tanto, superficial en su impacto.

Tengamos presente que la telenovela va dirigida fundamentalmente a las emociones, pero no a la emoción profunda que implica el disfrute artístico y lleva a la reflexión, sino una emoción generada por el impacto del recurso, por la obviedad y la superficialidad. Como discurso dirigido a las emociones no se orienta -debido a que perdería intensidad- a la razón, la razón sólo participa como orientadora en la comprensión del mensaje no en su faceta analítica, conceptual y abstracta, de tal modo, que su ausencia ó presencia relativa limitará la profundidad de la recepción quedando sólo en la superficie.

Pese a que las telenovelas cuentan las mismas historias, una y otra vez, éstas siguen teniendo éxito debido a que hallan sentido en la conformación ideológica del receptor, es decir, pese a lo ilógicas que puedan llegar a parecer siguen gustando en función de que exponen sueños y aspiraciones del auditorio y, en tanto ideales, se encuentran alejados (en mayor ó menor grado) de la realidad y carecen de un elevado nivel de conceptualización. Además, estos ideales siguen deseándose ya que existen dentro de la misma sociedad estructuras valorativas y aspiracionales, ideologías, etc. que los refrendan.

Los altos niveles de complejidad conceptual, artística ó ética implican para su cabal comprensión y disfrute de una actividad mental que cuente con referentes previos cognoscitivos y mnemotécnicos que permitan la asimilación de la nueva información y su articulación e interrelación con los conocimientos ya existentes en el individuo para generar conocimientos nuevos ó someter a re-evaluación los existentes y aceptados. Estas actividades mentales (análisis, síntesis, interpretación, heurística, comprensión, etc.) requieren no sólo de un esfuerzo sino de un entrenamiento continuo que, dadas las condiciones educativas y vivenciales de la mayoría de la población nacional, no son generales y, por tanto, discursos ó contenidos de tal naturaleza no son ampliamente demandados por la audiencia.

Otra cuestión a considerar es que la solución de conflictos se da principalmente a un nivel emotivo, es decir, con buena voluntad, valores fuertes y bondad todos los problemas son susceptibles de ser resueltos, no importa carecer de un análisis objetivo de la situación, no contar con los medios materiales necesarios, no poseer la preparación adecuada, la racionalidad ó una actitud activa y de lucha real y planeada. De este modo, la telenovela plantea conductas que en base a apoyos bastante rudimentarios sale avante de la adversidad, de tal manera, que la facilidad y obviedad de las respuestas rozará en la banalidad.

La banalización reside, entonces, en la manera de tratar y desarrollar esos temas y obedece a que Televisa es una empresa y como tal su fundamento básico es la generación de ganancias no educar ni concientizar; que la telenovela es uno de sus productos básicos en el rubro del entretenimiento y, por ende, utilizará fórmulas que le generen audiencias no propuestas estéticas trascendentales y que, como fábrica de telenovelas, recuperará los grandes temas pero lo hará de una forma superficial en que la anécdota es la base olvidando intencionalmente la profundidad y complejidad del tema generando, así, mensajes acrílicos, estandarizados y simples. La telenovela, efectivamente, puede ser un producto chato, banal y de limitadas pretensiones, sin embargo, se sigue y se seguirá vendiendo en tanto haya un público que la demande y, afortunada ó desafortunadamente, este tipo de público no es privativo de nuestro país sino de los 150 países a los que se exportan las telenovelas mexicanas.

Esta visión exagerada, burda, rayante en lo tragicómico y, si se quiere, sentimentaloides resulta exitosa en cuanto a la lectura que hace nuestro pueblo de ella, en tanto reviste y revela lo peor y mejor del mexicano, mexicano (que

en grandes sectores) es acrítico, elemental, sonador, no cuenta con altos grados de escolaridad, cuyas creencias y valores obviamente no son siempre racionales, poco demandante y que, nos guste o no, profiere y disfruta programas de esta naturaleza.

En suma, aunque el contenido en sí mismo de la telenovela no sea banal, la lectura que hacen de él audiencia y creadores sí lo es. En tanto el auditorio (a niveles numéricos significativos) no demande otras cosas la televisora le seguirá dando más de lo mismo.

La telenovela es entretenimiento y, como tal, sólo podemos exigirle lo que puede darnos.

NOTAS:

- 1.- Todos los datos estadísticos de este apartado han sido obtenidos del libro "Comunicación y educación en la era digital. Retos y oportunidades" de Carlos Gómez Palacio y Campos así como de IBOPE y corresponden al año de 1998 salvo cuando se indique otro año.
- 2.- GOMEZ PALACIO y Campos, Carlos. Comunicación y educación en la era digital. Retos y oportunidades. p. 56
- 3.- Ibid p. 53
- 4.- Tijuana, Mexicali, Culiacán, Hermosillo, Monterrey, Ciudad Juárez, Torreón, San Luis Potosí, Chihuahua, Saltillo, Puebla, Toluca, Querétaro, Cuernavaca, Mérida, Acapulco, Tuxtla Gutiérrez, Oaxaca, Guadalajara, León, Aguascalientes, Morelia, Tampico, Veracruz, Coatzacoalcos, Villahermosa, área metropolitana y Ciudad de México.
- 5.- GOMEZ PALACIO y Campos, Carlos. Comunicación y educación en la era digital. Retos y oportunidades p. 57
- 6.- Aunque en el análisis estructural-funcionalista se utiliza el término actor para referirse a los individuos, en esta investigación no lo usaremos ya que en este tema la palabra actor remite enseguida al actor dramático, de tal manera, que puede prestarse a confusión.
- 7.- MERTON, Robert. Teoría y estructura sociales p. 378
- 8.- Un recurso muy utilizado es el llamado suspenso falso que consiste en hacer creer al espectador que un suceso se resolverá de forma dramática e inesperada pero no lo hace. Por ejemplo: vemos una sombra acercarse con el brazo en alto y sosteniendo algo que parece ser un cuchillo y, sin embargo, resulta ser un personaje que traía solo algún otro objeto y no tenía intención de causar daño ó cuando uno de los personajes está a punto de ser atropellado y alguien lo jala segundos antes ó cuando un personaje está a punto de confesar un terrible secreto y no lo hace porque suena el teléfono ó alguien llega.
- 9.- Desde el punto de vista teológico la Providencia es la ordenación de todas las cosas según preexiste en la mente de Dios. En el sentido cristiano, comprende el plan de Dios para la salvación de los seres humanos, incluyendo la libertad de ellos pero sin condicionarla.
- 10.- THOMASSEAU, Jean-Marie. El melodrama p. 139-140
- 11.- Primero de secundaria según datos del INEGI cifra que, por cierto, es sumamente discutible.
- 12.- FRATTINI y COLIAS, Yolanda. Tiburones de la comunicación. Grandes líderes de los grupos multimedia. p. 231
- 13.- Ibid p. 232

- 14.- Fuente: Tarifario de Televisa (Octubre-Diciembre 1998). Las cifras son en pesos, no incluyen IVA y están sujetas a modificación por incremento en coberturas actuales.
- 15.- GOMEZ PALACIO y Campos, Carlos. p. 91
- 16.- Cfr. GOMEZ PALACIO y Campos. Comunicación y educación en la era digital.
- 17.- Ibid p. 263
- 18.- Ibid p. 138
- 19.- VARIOS AUTORES. Diccionario UNESCC de Ciencias Sociales. Tomo I p. 204
- 20.- Si se desea tener una panorámica de estas investigaciones se recomienda checar "Comunicación y educación en la era digital. Retos y oportunidades" de Carlos Gómez Palacio y Campos así como La ciencia de la comunicación humana de Wilbur Schramm. Caben dos aclaraciones en este punto. Por un lado, la mención a investigadores norteamericanos obedece a la pertinencia que encontré a sus aportes para este trabajo. Por otro lado, las afirmaciones referentes a la audiencia de los medios masivos se tomaron ya sea de artículos contenidos en los libros arriba mencionados ó a las referencias sobre ellos que hacen los autores de tales textos. Para que no resultaran excesivamente ambiguas se escribe en paréntesis el nombre del investigador que abordó tal cuestión en específico.
- 21.- El tiempo fiscal se refiere a la obligación que tiene cada canal de ceder el 12.5% de su tiempo para la transmisión de información ó programas gubernamentales. Sin embargo, el gobierno mexicano, por lo general, no se ha interesado ó no ha sido capaz de producir programas para llenar ese tiempo y, como el tiempo fiscal no es acumulativo, si los encargados de producir y entregar el material no lo hacen, la empresa tiene el derecho de usar ese tiempo-aire.
- 22.- El sexenio de Echeverría se caracterizó por serios problemas políticos: la existencia de grupos como la Liga Comunista 23 de septiembre, la guerrilla encabezada por Lucio Cabañas, lo cercano del movimiento estudiantil del 68 y sus consecuencias sangrientas, secuestros a nivel nacional, el asesinato de Eugenio Garza Sada, la llegada de los refugiados políticos chilenos, la ruptura con Fidel Velázquez, etc. Ante tal panorama, Echeverría encontró en la televisión comercial el chivo expiatorio perfecto para distraer la atención de la opinión pública. Con lo que no contó es que esta actitud hacia la televisión habría de llevar a Telesistema Mexicano y la Televisión Independiente de México a fusionarse en una sola empresa: Televisa, fusión que incrementaría significativamente sus cotos de poder.

- 23.- Para ahondar en la situación de las telenovelas en Europa se recomiendan: "Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo en el culebrón" y "Telenovela, Ficción popular y mutaciones culturales", para mayores datos chequear bibliografía.
- 24.- ROURA, Assumpta. Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo en el culebrón p. V-VI.
- 25.- MAY, Rollo. La necesidad del mito p. 17
- 26.- Cfr. JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos.
- 27.- Cfr. JUNG, Carl Gustav. Simbología del espíritu.
- 28.- Cfr. JUNG, Carl Gustav. El hombre y sus símbolos.
- 29.- Cuando nos referimos a telenovelas denominadas kodrios tal crítica se orienta hacia las deficiencias del material en cuanto a elección de elencos, edición, preproducción, producción, post-producción, continuidad (en situación, tiempo, espacio, vestuario, aspecto físico, utilería, ubicación física de personajes y objetos), estructura interna del texto (definición de psicologías, armado dramático, coherencia argumental, lenguaje, estructura narrativa, etc.) efectos especiales, musicalización supervisión literaria, evaluación literaria, etc.

CONCLUSIONES GENERALES

Al concluir la presente investigación expongo los siguientes puntos como conclusiones generales:

1.- La telenovela no es un discurso unilateral, ahistórico, aislado ni un mecanismo controlador creado específicamente para ello.

De entrada, debemos tener en consideración que la telenovela nacional es un punto y forma particular del desarrollo que ha sufrido el melodrama a lo largo del tiempo y que le ha dado las siguientes características: es un melodrama, es discontinua, vinculada a la cotidianidad, recupera valores arraigados en nuestra sociedad, asume las particularidades del lenguaje televisivo y es creada para el entretenimiento. Tales rasgos la definen como tal y limitan las formas en que se concreta y desarrolla argumentalmente.

La telenovela mexicana al mostrar la realidad y lo que la sociedad mexicana considera que deberían ser los valores, roles, expectativas, deseos, etc. de los individuos y en tanto que ésto responde a las condiciones históricas de nuestro país, no podemos decir que sea un discurso ahistórico.

Cuando sus funciones pueden ser cumplidas sólo si se encuentran en relación con la estructura cultural, social así como con los diversos organismos, instituciones y procesos sociales, se establece una interrelación e interdependencia que invalida una visión unilateral de ella.

Aunque la telenovela mexicana puede cumplir un papel de mecanismo de control social, esa no es su única función ni es creada específicamente para ello.

Al recuperar los valores, comportamientos, ideologías, expectativas, etc. de la sociedad mexicana, el universo planteado en ella se encuentra en el momento de su recepción con marcos estructurados individual y socialmente que permiten la articulación de sus mensajes con los referentes con los que previamente cuenta el individuo y, en tanto no los contravena abiertamente, garantiza un deseo por parte de la audiencia de seguir exponiéndose a ellas. No olvidemos que una persona tiende a exponerse a mensajes que estén en consonancia con sus gustos, intereses, valores, etc.

2.- Debido a sus paralelismos históricos como a las similitudes en el llenado social de los arquetipos, la telenovela mexicana encuentra una acogida comercial y aspiracional positiva en otros países.

La telenovela mexicana recupera en su discurso temas universales, inquietudes, temores, sentimientos y situaciones que no son privativas de nuestro país. Además al contar dentro de sí con una estructura arquetípica y similitudes en cuanto al llenado social que de ellos hace el mexicano así como del amor arquetípico nacional, es susceptible de que sus mensajes cuenten con marcos adecuados para dotarlos de sentido no sólo a nivel colectivo sino individual. Es decir, el contenido en sí mismo de la telenovela mexicana encuentra en el público de otros países una recepción adecuada en tanto toca fibras sensibles de él. La banalización de tal discurso, aunque puede ser un

obstáculo para lograr un lugar en las preferencias del teleauditorio no constituye un escollo insalvable en tanto que la estructura arquetípica y los temas universales permiten procesos de identificación, proyección, empatía o simpatía en los espectadores.

La telenovela mexicana es un entretenimiento aspiracional ya que recupera el deber ser; plantea un universo de conductas y valores como los correctos; su estructura melodramática en virtud de la proyección e identificación representa una aspiración de que triunfe el bien; los procesos arquetípicos son aspiracionales en tanto búsqueda de la Totalidad y completamiento del proceso de individuación, y el amor arquetípico en tanto proceso de apreciar y conferir valores implica el deseo de alcanzar tales valores. Tal proceso aspiracional encuentra, asimismo, correlación en las particularidades de diversas naciones, aunque existan rasgos diferenciales.

3.- En su condición de producto de entretenimiento, la telenovela mexicana no contempla mejoras sustanciales que superen la fórmula de su muy particular revisión al melodrama.

Recordemos que la telenovela desde sus inicios ha guardado una muy estrecha relación con los anunciantes, vínculo que en cierta medida la ha sujetado a límites determinados. Hay que tener en consideración que la razón fundamental por la cual la gente se expone a los contenidos de los medios masivos de difusión es la de entretenerse.

La búsqueda del entretenimiento implica la elección de programas que, por un lado, sean acordes a los intereses y gustos de la audiencia y, por otro lado, que no requieran un alto grado de esfuerzo mental para su comprensión, y la telenovela cumple ambos requisitos.

La telenovela al ser creada para el entretenimiento no buscará dar al televidente (y más si tomamos en consideración la heterogeneidad del público) elementos o propuestas que a través de la reflexión generen conductas orientadas a la búsqueda de cambios revolucionarios o estructurales. La telenovela busca divertir y nada más, si en el camino logra despertar en el auditorio cambios positivos en cuanto a las maneras de pensar y obrar, éstos no serán más que ganancias alternas. El único caso que busca el cambio de actitudes y comportamientos es el de la telenovela de contenido social, y tales modificaciones serán siempre dentro de los límites e instituciones sociales existentes.

Pese a lo criticable que pueda ser la fórmula utilizada en las telenovelas, ha demostrado que gusta al público y vende y, por tanto, creadores y patrocinadores no ven la pertinencia de transformaciones sustanciales en ella.

Además, como se explicó con anterioridad, la fórmula melodramática se vuelve criticable sólo cuando cae en excesos. De hecho, el melodrama es un género ampliamente explotado en el cine y la televisión que gusta y encuentra sentido para amplias audiencias a nivel internacional.

4.- La telenovela mexicana reproduce la sociedad que la crea y la crea.

La telenovela mexicana pese a la distancia que pueda presentar con respecto a la realidad nunca se aparta por completo de ella. De hecho, recupera dentro de sí los valores, ideologías, expectativas, aspiraciones, inquietudes, etc. de la sociedad mexicana. Asimismo en su discurso siempre está presente el deber ser con respecto a tales tópicos. De tal forma, que sus mensajes encuentran sentido para los individuos y se hace viable la presencia de los procesos de identificación y proyección.

Tales procesos no son exclusivamente sociales ya que, en virtud de la estructura arquetípica de la telenovela, así como de la recuperación del llenado social de los arquetipos, la identificación y proyección asume también un carácter arquetípico.

Por supuesto, debemos tener presente que al ser un producto de entretenimiento el público no le pide como premisa que sea un espejo fiel de la realidad, cuando requiere tales explicaciones recurre a otros medios y programas.

Las inconsistencias no se asumen por completo como tales, es decir, el espectador sabe que la telenovela es fantasía que es una historia que aunque pueda ser "real" contiene siempre elementos ficcionales.

La visión que aporta la telenovela al plantear valores y comportamientos como correctos (funcionales) o incorrectos (disfuncionales), al asumir el conflicto como de origen individual y siempre susceptible de ser resuelto por las vías existentes, al mostrar las consecuencias de realizar acciones inadecuadas o desempeñar insuficientemente los roles, al enseñar la manera cómo deben llevarse a la práctica las relaciones humanas o amorosas, al representar el triunfo insoslayable de la virtud y el bien, se convierte en un discurso integrador y justificador del estado de cosas, contribuyendo a la estabilidad y permanencia estructurales.

En suma, la telenovela mexicana retrata lo que es y debería ser el mexicano (bajo su propia perspectiva), sus virtudes y sus defectos, sus sueños y deseos, que éstos puedan ser poco realistas no significa su no existencia.

Si la telenovela es un producto limitado y banalizador es porque la audiencia sigue demandándolo, en tanto el público no solicite de manera efectiva otro tipo de programas, seguirá recibiendo más de lo mismo.

5.- La telenovela es subjetiva a priori, independiente a su posibilidad de ser estudiada objetivamente.

Su subjetividad reside ante todo en que se dirige a las emociones, a los sentimientos, a la visceralidad y, por tanto, la razón sólo cumple funciones limitadas. Al ser su recepción de tipo emotiva las barreras racionales sufren un coartamiento que permite, por una lado, una recepción menos selectiva y discriminatoria de los mensajes y, por otro lado, facilita los procesos de vivencia vicaria a través de la proyección e identificación.

Asimismo, aunque la vivencia subjetiva pueda ser generadora de goce y reflexión profunda como sucede con la obra artística, la telenovela (por sus limitantes implícitas antes mencionadas) no entra dentro de este rubro de la subjetividad. La telenovela presenta siempre un discurso digerido y digerible que dada su banalización no lleva a este proceso de reflexión y análisis, procesos que, por supuesto, implican un bagaje cultural y entrenamiento.

El hecho de que la telenovela sea subjetiva no significa su descalificación como objeto de estudio digno de ser abordado, analizado, interpretado y comprendido con toda seriedad y objetividad.

El reto de analizar un objeto de estudio tan vilipendiado (varias veces injustamente) con todo rigor debe constituirse en un llamado de atención para los investigadores, en el sentido de que son irrelevantes las concepciones o juicios que se tengan de ella, ya que el simple hecho de que la telenovela mexicana pueda ser relevante para disímiles sectores de la sociedad le da ya una importancia.

Además, no olvidemos que cualquier ciencia no se hace sólo de los "grandes temas" sino que la investigación de las cosas que parecen poco importantes puede ser una fuente enriquecedora que nos lleve a una re-lectura de nuestras prioridades o que de aportes que sean susceptibles de aplicarse o ampliar otros temas.

6.- La telenovela mexicana es liberadora de energía psíquica mediante su universo proyectivo-identificatorio.

Tanto la identificación como la proyección son procesos no conscientes que involucran emocionalmente a la persona. En una sociedad como la nuestra en que el proceso de individuación, búsqueda de la Totalidad, ritos iniciáticos y Función Trascendente encuentran numerosos obstáculos para su plena realización, la vivencia vicaria emocional que tenemos a través de la telenovela sirve para liberar energía psíquica frustrada. Además, al presentar un espectro de opciones para la consecución de los objetivos arquetípicos permite un aprendizaje a través de la experiencia ajena que requiere una menor cantidad de energía que la experiencia personal y real.

Esta liberación de energía no se limita a lo psíquico sino también a lo social. La telenovela al describir, explicar y justificar la falta o presencia de movilidad vertical así como los requerimientos para alcanzarla, al mostrarnos las ventajas de la movilidad horizontal o la pertinencia de permanecer en el mismo sitio, al mostrar el conflicto como siempre susceptible de ser resuelto por los medios existentes permite, a través de la vivencia proyectivo-identificatoria, liberar tensiones sociales. Es decir, en tanto me identifico con un personaje que a la postre siempre triunfa vivo con él su victoria. Además, al dársele al espectador la solución de los problemas bajo una vía subjetiva y emotiva, se le muestra una posibilidad siempre a su alcance de consecución de objetivos y deseos, es decir, los problemas pueden solucionarse gracias a nuestras cualidades intrínsecas, sentimientos positivos y buena voluntad. De tal forma, que cuando no se alcanzan ciertas metas la responsabilidad se dirige hacia uno, no al sistema.

7.- La telenovela mexicana tiene inserta dentro de sí una estructura arquetípica que es susceptible de engarzarse con la psique individual y social a través de: la universalidad de la estructura arquetípica y que la telenovela recupera y muestra el llenado social que de los arquetipos hace el mexicano y su sociedad.

Como se expuso detalladamente en el capítulo III, la telenovela posee una estructura arquetípica y evoca los contenidos con los que el mexicano llena tales arquetipos. La estructura arquetípica constituye una fuente alterna de elementos identificatorios y proyectivos.

El televidente a través de la telenovela recibe un abanico de opciones viables para cumplir con el proceso de individuación y búsqueda de la Totalidad, asimismo, la telenovela no sólo exalta las vías adecuadas para la consecución de estos objetivos y aspiraciones sino que también alude a las consecuencias de seguir caminos equívocos.

La telenovela al retratar a la sociedad se convierte en un refrendo del llenado social de los arquetipos. Aprendizaje que reviste características particulares al ser más emotivo que racional, y resulta significativo tomando en consideración que el 20% de la audiencia de estos programas tiene entre 4 y 12 años.

Al recuperar el amor arquetípico mexicano plantea una forma de relacionarse afectivamente (a todo nivel) como la adecuada. Y en tanto que el amor arquetípico implica un proceso de apreciación y conferencia de valores, la telenovela correlativamente se convierte en una exaltación de valores específicos.

De tal suerte, que la identificación-proyección arquetípica (al tener un sustrato colectivo) es, a su vez, individual y social. Es decir, constituye un punto de articulación de lo psíquico, social y universal.

La universalidad de la estructura arquetípica permitirá, asimismo, que públicos de diversas nacionalidades, sexo, edad, clase social, etc. sean susceptibles de dotar de sentido y apreciar la telenovelas nacionales. Cuando esto no sucede es consecuencia de la banalización o de que los valores al no ser pertinentes a determinados grupos limitan de antemano su recepción.

8.- La investigación refuerza la metodología y los conceptos estructural funcionalistas aplicados a la Sociología con la Teoría Analítica Junguiana para demostrar que ningún fenómeno que compete a la sociedad, por sencillo que parezca, puede razonarse, explicarse y confrontarse mediante la descalificación prejuiciosa.

La presente investigación combinó dos enfoques teórico-metodológicos, aparentemente distintos, como son Estructural-funcionalismo y Teoría Analítica, los cuales han permitido abordar el fenómeno desde una perspectiva que asume al hombre como lo que es: individual y social. Sin embargo, si observamos con mayor cuidado ambos enfoques encontramos puntos comunes:

- * conciben su particular campo de acción (sociedad e individuo) como una estructura cuyos miembros están en interrelación, interdependencia y movimiento continuo.
- * las funciones asumidas por cada miembro aunque pueden ser compartidas por otros, no son cien por ciento sustituibles por ellos.
- * la estructura tiende a la permanencia y la estabilidad (en un caso social, en el otro individual).
- * el conflicto es una presencia real y concreta que puede ser usado por la estructura para su mejoramiento o modificación de áreas que, por una u otra razón, están teniendo problemas para cumplir adecuadamente sus funciones.
- * ambas asumen a la estructura (sociedad-individuo) en movimiento constante.
- * ambas asumen una no racionalidad absoluta de la estructura.
- * comparten la singular importancia dada a los motivos como generadores de acción.
- * asumen la estructura como totalidad (empíricamente y como postulado para la Teoría Junguiana).

La combinación de estos enfoques fue posible, en virtud, de que la Teoría Analítica toma en consideración en todo momento el aspecto colectivo, de hecho, sus conceptos básicos de Inconsciente Colectivo y Arquetipos tienen una raíz social fundamental. El concepto de arquetipo en tanto es colectivo e individual, funcionó como punto de articulación para ir de un nivel a otro sin perder pertinencia.

La riqueza de estas perspectivas al ser utilizadas como herramienta permitió el aporte de conclusiones que no sólo guardan un estricto carácter sociológico sino que permiten que éste sea beneficiado por las precisiones y particularidades de lo individual. Tal combinación de perspectivas nos aporta una visión fructífera y doble ya que nos permite comprender el fenómeno desde lo que hay de fijo y universal en él, a la vez, que permite no perder nunca de vista los cambios e influencias históricas que los llenan de contenido y los hacen concretos. Tal visión de inmutabilidad y cambio coexistentes y, hasta cierto punto, indisolubles hace posible una comprensión articulada, en perspectiva y rica analíticamente.

Por supuesto, al demostrar la pertinencia del uso de esta herramienta y perspectiva, se plantea la posibilidad de aplicación para otro tipo de fenómenos.

Esta combinación de enfoques (pese a las críticas que se han hecho al Estructural-funcionalismo) asume como premisa un movimiento perpetuo, interrelación e interdependencia entre lo psíquico, lo individual y lo social.

9.- En su conjunto la investigación pretende romper críticas bizantinas en cuanto a la "malignidad" de la telenovela, deducida o inducida filtrando documentos y actitudes que sólo contemplan el canto de la moneda. He querido mostrar la dualidad del fenómeno precisamente por la vía dual del arquetipo y el Estructural-funcionalismo.

La escasez de los estudios al respecto, el partidismo de los existentes, el cierto desprecio que se percibe incluso en los más objetivos así como la mínima cantidad de investigaciones que asumen una posición objetiva, genera la necesidad insoslayable de análisis que aborden el fenómeno desde una perspectiva global y centrada que no condene ni ensalce a priori el objeto de estudio.

Una perspectiva global implica la definición clara del objeto, la delimitación de sus posibilidades y límites, su interrelación con el todo social, sus funciones así como un detallado análisis de sus estructura interna particular. La presente investigación ha cumplido con tales requisitos que le dan su carácter sociológico, empero, quise ir más allá de la Sociología, por lo cual, el enfoque de esta disciplina se articuló con una visión psicológica que aporta la visión individual y particular. La globalidad entonces se refiere aquí a la posibilidad de ir de lo particular a lo social, una y otra vez, sin que se pierda la especificidad de ambos enfoques, a la vez que se enriquecen ambos al ponerlos en interrelación e interdependencia. Si consideramos al hombre como una estructura será una estructura psíquica y social, no exclusivamente la una o la otra.

10.- Si efectivamente, el mundo busca una integración que desemboque en una globalización, la ciencia -en general- está llamada a generar conocimientos que respeten la diversidad analítica y el cuestionamiento a los dogmas supremos que han hecho de las Ciencias Sociales un feudo de sus postulados.

A la fecha la totalidad de las fuentes y documentos consultados carecen de la apertura (salvo honrosas excepciones) necesaria para abordar la temática de la telenovela mexicana sin resabios de intolerancia. De antemano juzgan que el producto está en contra del interés general, de la sensibilidad social o cualquier otra forma de interpretación que no sea la impugnación política al monopolio televisivo. Tal desdeño ocasiona la repetición de esquemas, hipótesis y conclusiones, logrando que con una lectura simplista cualquiera pueda tildar a la telenovela nacional de "malévolas criaturas electrónicas" que roban el alma a la audiencia.

Estos eruditos de novena son los responsables directos de que el país número uno en cuanto a la industria de la televisión se refiere en América Latina carezca de una historiografía seria y de los estudios correspondientes para ubicar la preponderancia de la televisión en la sociedad mexicana.

La pobreza "intelectual" de la televisión y sus propuestas es también responsabilidad de los académicos que no promueven una actitud crítica en sus análisis, cerrando el círculo vicioso de apatía entre productores, público y pensadores.

En cuanto a la hipótesis:

LA TELENOVELA MEXICANA FUNDA PARTE IMPORTANTE DE SU ÉXITO EN NUESTRO PAÍS EN QUE DADA SU NATURALEZA DE MELODRAMA (CUYO EJE ES EL AMOR) ENGARZA ARQUETÍPICAMENTE CON NUESTRA PSIQUE Y SU DISCURSO IDEOLÓGICO CON LA REALIDAD COMO CON LO QUE LA SOCIEDAD MEXICANA CONSIDERA UN DEBER SER.

Al haber finalizado la investigación estamos en condiciones de corroborar lo afirmado en ella, comprobación que se sustenta en la demostración de los siguientes puntos:

- * La telenovela efectivamente evoca la realidad y el deber ser de nuestra sociedad.
- * La telenovela posee una estructura arquetípica que en tanto es común a los seres humanos sienta las posibilidades para adquirir un sentido para el espectador, esto es, engarza con la estructura psíquica que refleja.
- * La elección de la exposición a ciertos mensajes estriba en su consonancia con los gustos, intereses, valores e ideologías de la audiencia, de tal forma, que su elección no constituye una imposición.
- * Al recuperar la estructura arquetípica, el llenado social de los arquetipos así como la estructura valorativa y aspiracional de la sociedad es susceptible de encontrar acogida positiva por parte de una audiencia heterogénea.
- * Las limitantes de la telenovela responden a condiciones históricas, de género (melodrama) así como de la audiencia que las demanda.
- * La telenovela mexicana cumple funciones no intencionalmente buscadas y que sólo son posibles comprendiéndola dentro de una estructura interdependiente e interrelacionada.
- * Los procesos de identificación y proyección son posibles en tanto la telenovela maneja elementos previamente estructurados dentro de los marcos referenciales de la audiencia.
- * La universalidad del arquetipo permite la comprensión de mensajes que los reflejen y sean pertinentes a ella.
- * Sólo es posible la comprensión global de la telenovela mexicana bajo una perspectiva doble: individual y social.

En cuanto al aporte que esta investigación hace a la Sociología podemos decir que, en primer lugar, muestra que la combinación del Estructural-funcionalismo y la Teoría Analítica Junguiana constituye una herramienta útil y enriquecedora para la explicación de fenómenos referentes a nuestra disciplina; en segundo lugar, comprende a la telenovela desde un enfoque que incluye lo individual y lo social; en tercer lugar, explica las funciones de ella desde una perspectiva de

interrelación e interdependencia del todo social; en cuarto lugar, demuestra que cualquier objeto de estudio por muy vilipendiado que sea es susceptible de ser explicado de una forma seria y objetiva; en quinto lugar, aporta conclusiones desde la Sociología alrededor de los contenidos de los medios masivos de difusión; en sexto lugar, asume una visión que comprende al objeto de estudio desde una perspectiva aparentemente antagónica, es decir, desde su inmutabilidad y su transformación.

He aquí mi propuesta.

BIBLIOGRAFIA

- ACEVES, Manuel. El mexicano: alquimia y mito de una raza. 1a. ed. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1991, 239 p.
- ALBERONI, Francesco. El erotismo. 7a. reimp., México, Ed. Gedisa, 1991, 226 p.
- ALBERONI, Francesco. El vuelo nupcial. 1a.ed. Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1992, 166 p.
- ALEMAN Sainz, Francisco. Las literaturas de kiosko. 1a. ed., Barcelona, España, Ed. Planeta, 1975, 155 p.
- ARAMONI, Aniceto. El mexicano ¿un ser aparte?. 1a. ed. México, Ed. Offset, 1984, 339 p.
- AYALA Blanco, Jorge. La aventura del cine mexicano en la época de oro y después. 1a. ed., México, Ed. Crijalbo, 1993, 297 p.
- BARRERA Chávez, Maritza. La producción de algunas radionovelas de la XEW en sus orígenes. Tesis, ENEP Acatlán, 1995.
- BEJAR Navarro, Raúl. El mito del mexicano. 2a.ed., México, Ed. Orientación, 1971, 189 p.
- CAREAGA, Gabriel. Mitos y fantasías de la clase media en México. 5a.ed. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1981, 240 p.
- CAREAGA, Gabriel. Sociedad y Teatro Moderno en México. 1a. ed. México, Ed. Joaquín Mortiz, 1994, 255 p.
- CASTELLOT de Ballin, Laura. Historia de la televisión en México. Narrada por sus protagonistas. 1a. ed. México, Ed. Alpe, 1993, 548 p.
- CVETKOVA, Cveta. La pareja mexicana al desnudo. México, Ed. Posada, 1976, 158 p.
- DUMEZIL, Georges. Los dioses germanos. Ensayo sobre la formación de la religión escandinava. 2a. ed. México, Siglo XXI editores, 1990, 127 p.
- ELIADE, Mircea. Mito y realidad. 1a. ed. España, 1999, 217 p.
- ELIADE, Mircea. Tratado de historia de las religiones. 5a ed. México, Ed. Era, 1984, 462 p.
- FRATTINI, Eric y COLIAS, Yolanda. Tiburones de la comunicación. Grandes líderes de los grupos multimedia. 1a. ed. México, Ed. Océano, s-f, 341 p.

- FRONZINI, Risieri. ¿Qué son los valores?. 8a. reimp. México, Breviarios del FCE Núm. 135, 1988, 236 p.
- GARBAY K, Angel María. Mitología griega. 12a. ed., México, Ed. Porrúa, Col Sepan Cuantos Núm. 31, 1989, 260 p.
- COMEZ Palacio y Campos, Carlos. Comunicación y educación en la era digital. 1a. ed. México, Ed. Diana, 1998, 322 p.
- HOPCKE, Robert. A guided tour of the Collected Work of C.G. Jung. 1a. ed. USA, Ed. Shambhala, 1989, 191 p.
- JUNG, Carl Gustav. El hombre y sus símbolos. 6a.ed. Barcelona, España, Ed. Caralt, 1997, 334 p.
- JUNG, Carl Gustav. Lo inconsciente. 1a. ed. México, Ed. Losada, Col. biblioteca Básica Contemporánea, 1998, 141 p.
- JUNG, Carl Gustav. Simbología del espíritu. 2a. reimp. México, Ed. FCE, 1984, 273 p.
- JUNG, Carl Gustav. Tipos psicológicos. Barcelona, Ed. Sudamericana, 1994, 712 p.
- MARTINEZ Flores, Rogelio y ORTIZ Cárdenas, Javier. Teorías sociológicas contemporáneas. 1a. ed. México, Universidad Autónoma Metropolitana (Xochimilco), 1996, 213 p.
- MAY, Rollo. La necesidad del mito. 1a. ed. México, Ed. Paidós, 1992, 297 p.
- MERTON, Robert. Teoría y Estructura Sociales. 3a. reimp. México, Ed. FCE, 1972, 647 p.
- MIRO, Juan José. La televisión y el poder político en México. 1a. ed. México, Ed. Diana, 1997, 267 p.
- PORTO-BOMPIANI, González. Diccionario Bompiani de Autores Literarios. 1a. ed. Barcelona, España, Ed. Planeta-Agostini, 5 tomos, 1987, 3048 p.
- PRATT Fairchild, Henry (editor). Diccionario de Sociología. 12a. reimp. México, Ed. FCE, México, 1987, 317 p.
- RAMOS, Samuel. El perfil del hombre y la cultura en México. 1a. ed. México, UNAM-SEP, Col. Lecturas Mexicanas Núm. 92, 136 p.
- RATTNER, Joseff. Psicología y Psicopatología de la vida amorosa. 3a. ed. México, Siglo XXI Editores, 1968, 260 p.

- ROURA, Assumpta. Telenovelas, pasiones de mujer. El sexo en el culebrón. 1a. ed. Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1993, 100 p.
- SCHRAMM, Wilbur (Comp.). La ciencia de la comunicación humana. 1a. ed. México, Ed. Grijalbo, 1988, 191 p.
- SCHWARTZ, Rami. El ocaso de la clase media. 1a. ed. México, Ed. Planeta, 1994, 190 p.
- SINGER, Irving. La naturaleza del amor. 1a. ed. México, Siglo XXI Editores, 3 tomos, 1992.
- SEFCHOVICH, Sara. México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana. 1a. ed. México, Ed. Grijalbo, 1987, 300 p.
- THERBORN, Göran. La ideología del poder y el poder de la ideología. 2a. ed. México, Siglo XXI Editores, 1989, 101 p.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. El melodrama. Tr. Marcos Lara. 1a. ed. México, Breviarios del FCE Núm. 502, 1989, 158 p.
- VARIOS AUTORES. Caminos de transformación. 1a. ed. México, INEP, 1998, 187 p.
- VARIOS AUTORES. Cuéntame en que se quedó. La telenovela como fenómeno social. 1a. ed. México, Ed. Trillas, 1994, 248 p.
- VARIOS AUTORES. Diccionario UNESCO de Ciencias Sociales. 1a. ed. Barcelona, España, Ed. Planeta-Agostini, 4 tomos, 1987, 2379 p.
- VARIOS AUTORES, Nueva Política. Vol. 1, Num. 3, México, Julio-Sept., 1976.
- VERON, Eliseo y ESCUDERO Chauvel, Lucrecia (Comp). Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales. 1a. ed. Barcelona, España, Ed. Gedisa, 1997, 266 p.
- VILLANUEVA Solorio, María. Para una tipología de los villanos telenoveleros en México. Tesis, ENEP Acatlán, 1997.
- ZINGG, Robert. Los huicholes. México, Instituto Nacional Indigenista, Clásicos de la Antropología #12, Tomo I, 1982, 610 p.
- Enciclopedia Salvat. Barcelona, España, Salvat Editores, 12 tomos, 1972.