



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

**IMÁGENES DE LA MUJER Y VISIONES DE MUNDO EN LA
TELENOVELA VOLTEA PA' QUE TE ENAMORES**

Autora:

Lic. Verónica Fuenmayor C.
C.I. 11.227.188

Tutora:

Mtra. Morella Alvarado M.
C.I. 6.125.697

Caracas, noviembre de 2015



CONSTANCIA PROVISIONAL ASIGNACIÓN DE NÚMERO DE DEPÓSITO LEGAL

Yo, **ROSANGEL MONTIEL**, venezolana, mayor de edad, titular de la cédula de identidad **N° 14.201.630**, en mi carácter de Jefa Encargada de la División de Depósito Legal, según consta en Providencia Administrativa N° °006-2015 23 de febrero de dos mil quince emanada de la Dirección del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional y de Servicios de Bibliotecas en uso de la atribución legal contenida en el Artículo 14° de la Ley de Depósito Legal, en concordancia con los Artículos 31° y 41° del Reglamento de la citada Ley; por medio del presente documento doy constancia que le he asignado a **VERÓNICA SANDRA FUENMAYOR CONTRERAS**

TÍTULO DE LA OBRA / PRODUCTO / PRODUCCIÓN	AUTOR	NÚMERO DE DEPÓSITO LEGAL
imágenes de la mujer y visiones de mundo en la telenovela voltea para que te enamores	VERÓNICA SANDRA FUENMAYOR CONTRERAS	Ift7372016384425

Cabe destacar que el (los) número (s) indicado (s) deberá (n) ser impreso (s) conforme a lo establecido en los Artículos 16°, 17°, 18° y 19° del Reglamento de la Ley de Depósito Legal, y deberá consignar ante la División de Depósito Legal los ejemplares de la obra, producto o producción dentro de los treinta (30) días siguientes a su publicación y antes de su circulación, distribución y venta. En consecuencia dentro del lapso antes citado deberá remitir un escrito indicando la cantidad de ejemplares que consigna con las especificaciones contenidas en los Artículos 15° y 21° del Reglamento de la Ley de Depósito Legal. El incumplimiento de las obligaciones que impone la Ley de Depósito Legal, acarreará la imposición de una multa conforme a lo previsto en el artículo 11° en concordancia con el Artículo 51° del Reglamento de la citada Ley. En caso de que el número

otorgado no sea utilizado, el mismo deberá ser devuelto por medio de notificación a la División de Depósito Legal, tal y como lo contempla el Artículo 34° del citado Reglamento. Constancia que se expide en Caracas, a los veintidós (22) día del mes de febrero de dos mil dieciséis

DIVISIÓN DE DEPÓSITO LEGAL



**UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO**



VEREDICTO

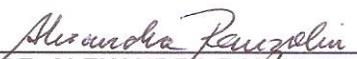
Quienes suscriben, miembros del jurado designado por el Consejo de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, para examinar el Trabajo de Grado presentado por: **VERÓNICA FUENMAYOR** Cédula de identidad N°11.227.188, bajo el título **"Imágenes de la mujer y visiones de mundo en la telenovela Voltea pa' que te enamores"**, a fin de cumplir con el requisito legal para optar al grado académico de **MAGÍSTER SCIENTIARUM EN COMUNICACIÓN SOCIAL**, dejan constancia de lo siguiente:

1.- Leído como fue dicho trabajo por cada uno de los miembros del jurado, se fijó el día **17 de Febrero de 2016** a las **03:00 PM.**, para que la autora lo defendiera en forma pública, lo que ésta hizo en la **Sala Audiovisual del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) del Centro Comercial Los Chaguaramos, piso 3**, mediante un resumen oral de su contenido, luego de lo cual **respondió satisfactoriamente** a las preguntas que le fueron formuladas por el jurado, todo ello conforme con lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

2.- Finalizada la defensa del trabajo, el jurado decidió **aprobarlo**, por considerar, sin hacerse solidario con la ideas expuestas por la autora, que se ajusta a lo dispuesto y exigido en el Reglamento de Estudios de Postgrado.

Para dar este veredicto, el jurado estimó que el trabajo examinado cumplió cabalmente con los criterios fundamentales de evaluación, a saber: A) **COHERENCIA**: entre los objetivos propuestos, los procedimientos y los hallazgos presentados B) **RELEVANCIA**: El trabajo de grado se ubica dentro de las grandes temáticas del campo comunicacional latinoamericano, a saber, la telenovela como producto cultural. C) **PRECISIÓN**: Vinculada a la discusión en torno a las grandes categorías teóricas manejadas: Género, Representaciones Sociales e Imagen de Mujer. D) **CONSISTENCIA TEÓRICA-METODOLÓGICA**: Los planteamientos de la investigación parten de presupuestos paradigmáticos que dialogan de manera clara con las decisiones metodológicas tomadas. El trabajo con los datos, permite constatar que los presupuestos iniciales están presentes en el corpus trabajado. 3. El jurado por unanimidad decidió otorgar la calificación de **EXCELENTE** por considerar que es uno de los estudios más completos y fructíferos en torno a la telenovela venezolana, producido en los últimos años. Dicha investigación, abre y constata, las ventajas educativas y socializadoras de la telenovela y junto a ello, del eduentretenimiento como opción para mejorar los contenidos televisivos. 4. El jurado recomienda de forma unánime la **PUBLICACIÓN** de esta investigación, previa adecuación a los formatos requeridos.

En fe de lo cual se levanta la presente ACTA, a los **17** días del mes de **Febrero** del año **2016**, conforme a lo dispuesto en el Reglamento de Estudios de Postgrado, actuó como **Coordinadora** del jurado la Profesora **Morella Alvarado**.



PROF. ALEXANDRA RANZOLIN
C.I. V-12.879.679
Universidad Central de Venezuela (UCV)
Profesora-Instructor



PROF. ALÍ E. RONDÓN
C.I.V-3.335.373
Universidad Pedagógica Experimental
Libertador (UPEL)
Profesor-Asociado



PROF. MORELLA ALVARADO
C.I. V-6.125.697
Universidad Central de Venezuela (UCV)
Profesora Agregado - Tutora



DEDICATORIA

*A mis padres Nelly e Iván
y mis hermanos Iván S. y Kike
por siempre estar ahí para apoyarme.*

*A mis hijas Ale y Nana
por ser mi impulso para seguir adelante.
A mi esposo Erick, por creer en mi...*

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a las que debo agradecer su invaluable apoyo en la realización de esta investigación, porque cada consejo dado por familiares, amigos y compañeros de trabajo, cada material sugerido o entregado a mí para contribuir con mi búsqueda de información, aportó a la misma, en muchos casos no tanto cuantitativamente como cualitativamente.

Por ello, comienzo agradeciendo a todos esos amigos, amigas, familiares, compañeros y compañeras de trabajo por su preocupación y apoyo a lo largo de todo mi proceso de investigación.

Seguidamente, debo mencionar al profesor **Jonatan Alzuru**, quien me guió en la primera etapa de este estudio y contribuyó con sus extensos conocimientos a ampliar mi visión en relación con el trabajo a desarrollar.

Debo mencionar también al señor **Alberto García** (Director de Desarrollo de Proyectos de Venevisión para la fecha de inicio de este estudio) quien me facilitó el material audiovisual a ser analizado, material sin el cual no hubiera sido posible la realización de esta investigación.

Adicionalmente, no puedo dejar de mencionar a mi tutora, la profesora **Morella Alvarado**, sin cuyas acertadas sugerencias y apoyo constante esta investigación no habría podido ser lo que es hoy. Gracias por brindarme su experiencia, conocimiento y afecto para guiarme en la consecución de esta meta.

Y por último, aunque no menos importante, quiero agradecer a mi esposo, el profesor **Erick García**, quien me apoyó, no sólo leyendo y releyendo estas páginas incontables veces y aportando ideas y sugerencias muy valiosas y acertadas, sino impulsándome a no flaquear cada vez que sentía que ya no tenía fuerzas para continuar, cada vez que la motivación me fallaba.

Culmino este proyecto fortalecida tanto profesional como personalmente, he aprendido y crecido con cada lectura y cada larga noche de trabajo.

Gracias infinitas a todos, por haber recorrido este camino junto a mí.

Verónica

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

**IMÁGENES DE LA MUJER Y VISIONES DE MUNDO EN LA
TELENOVELA VOLTEA PA` QUE TE ENAMORES**

Autora:

Lic. Verónica Fuenmayor C.
C.I. 11.227.188

Tutora:

Mtra. Morella Alvarado M.
C.I. 6.125.697

RESUMEN

Uno de los productos televisivos más estudiados es la telenovela, especialmente como género representativo de Latinoamérica, y uno de los tópicos abordados en esos estudios alude a cómo a través de sus contenidos se reproducen y promueven en las audiencias representaciones sociales en torno a la pareja, la familia y las relaciones de género, entre otras. En vista de ello, la presente investigación busca analizar las distintas concepciones de imagen de la mujer presentes en la telenovela “*Voltea pa` que te enamores*”, transmitida en el año 2006 por el canal Venevisión, en el año 2011 por Venevisión Plus (ambos en el *prime time*) y nuevamente por el canal Venevisión en el año 2014 (en el horario vespertino). La investigación se abordó desde la metodología cualitativa. Se utilizaron diversas fuentes documentales y se crearon categorías de análisis propias para la realización del análisis de contenido de un grupo de capítulos seleccionados. Todo esto con la finalidad de conocer el tratamiento de dicho tema en una de las telenovelas con más *rating* en los últimos tiempos en Venezuela. El estudio concluyó que a pesar de que en la telenovela analizada se intentó mostrar imágenes de la mujer no hegemónicas, se mantienen en alto grado estereotipos conservadores. Por ello, consideramos recomendable seguir estudiando estas temáticas, especialmente si tomamos en cuenta el potencial que dicho género posee como estrategia de edutretenimiento.

Palabras clave: Análisis de contenido, edutretenimiento, imagen de la mujer, representaciones sociales, telenovela.

ÍNDICE

DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
RESUMEN	iii
INTRODUCCIÓN	1
Objetivo general.....	8
Objetivos específicos.....	8
CAPÍTULO I	
LA TELENVELA: ENTRE LO APOCALIPTICO Y LO INTEGRADO...	20
Breve revisión de investigaciones anteriores.....	20
<i>Estudiosos latinoamericanos (tres importantes autores)</i>	20
<i>Tratamiento de la Imagen de la Mujer en la telenovela</i>	23
<i>La telenovela otra perspectiva de estudio</i>	25
<i>Tratamiento de la Imagen de la Mujer en otros medios de comunicación</i>	27
La telenovela desde una mirada apocalíptica o integrada.....	34
<i>Desde una mirada apocalíptica</i>	35
<i>Desde una mirada integrada: la importancia de las audiencias</i>	38
<i>El entretenimiento televisivo una posibilidad educativa</i>	43
CAPÍTULO II	
IMAGEN DE MUJER: REPRESENTACIONES SOCIALES Y ESTUDIOS DE GENERO	52
La Teoría de las Representaciones Sociales.....	52
<i>Características de las Representaciones Sociales</i>	56
<i>Elementos de las Representaciones Sociales</i>	60
<i>Funciones de las Representaciones Sociales</i>	61
<i>Representaciones Sociales y Estereotipos de Género</i>	64
<i>Representaciones Sociales de Género</i>	65
Estudios de Género.....	68
<i>Sistema sexo/género</i>	71
<i>Representaciones Sociales, Estereotipos de Género y Conformación de Identidades</i>	75
<i>Performatividad del Género: Judith Butler</i>	77
La telenovela como reproductora de Representaciones Sociales y Estereotipos de Género.....	82

CAPÍTULO III	
PLANO METODOLÓGICO	88
La metodología cualitativa: la perspectiva adecuada.....	88
La telenovela como objeto de estudio.....	89
El análisis de contenido cualitativo.....	90
CAPÍTULO IV	
ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS RESULTADOS	95
El Relato: una historia narrada por mujeres.....	96
<i>Dileidy: la que cree en cuentos de hadas</i>	98
<i>Gladys: una mujer centrada</i>	99
<i>Eglée: ¿vale la pena tanto aburrimiento?</i>	102
<i>Pascuita: ¿la mujer perfecta?</i>	104
<i>Matilde: entre el pasado y el futuro</i>	107
<i>Rosita: la voz de la experiencia</i>	109
<i>Yuraima: no hay peor lucha que la que no se hace</i>	110
<i>Cristinita: cuando los prejuicios mandan</i>	112
<i>La Nena: entre el dinero y el amor</i>	114
<i>Tatianita: cero uno en la boleta</i>	116
<i>Felicita: cambio de foco, de afuera hacia adentro</i>	117
<i>María Gracia: la antagonista perfecta</i>	119
Conclusión del análisis.....	121
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	145
REFERENCIAS	149
ANEXOS	155

INTRODUCCIÓN

La televisión es, sin duda alguna, uno de los medios con más difusión y alcance en la sociedad actual. Se encuentra en casi todos los hogares, por lo menos en la sociedad occidental, captando a un gran número de espectadores, sin generar discriminaciones en su audiencia. Según Marcelino Bisbal “se ha convertido en el “canal cultural” por excelencia, y algunos llegan a decir que la cotidianidad se “juega” en y a través de la pantalla televisiva” (2005: 24). El entorno ya no se vive a través de la propia experiencia, sino de las imágenes del mismo que recupera la televisión (Martín-Barbero, 1991).

Para Jesús Martín-Barbero su alcance llega mucho más allá del momento en que es observada directamente, ya que su mayor influencia ocurre a través del imaginario que genera y a partir del cual interactuamos. Su capacidad de influir desborda el tiempo y el espacio del aparato (1991).

Dentro de este medio existe un género que capta la atención de un alto porcentaje de la población. Este es el caso de la telenovela, cuya trama “rosa” a veces criticada, a veces enaltecida, cautiva al espectador y lo mantiene atado a ella por una cantidad importante de capítulos para disfrutar del tan esperado desenlace final.

Este género, apareció en Venezuela con “*La Criada de la granja*” en 1953 y cobró fuerza con “*El Derecho de Nacer*” en 1965 -primero para los caraqueños y luego para el resto del país- hasta hacerse tan cotidiano que terminó convirtiéndose en el género que más identifica a la televisión venezolana. Ha sido definido por los sociólogos como un fenómeno social, por los antropólogos como un fenómeno cultural, por las élites poderosas como negocio y consumo y por los semiólogos como

un signo tan potente que se ha convertido prácticamente en el género literario de la cultura popular latinoamericana (Ekman, 1997).

La telenovela, se construye a partir de la realidad y como representación de la misma, con historias múltiples que giran básicamente en torno a un conflicto humano, la mayoría de las veces de carácter amoroso. Basada generalmente en la estructura dramática aristotélica (inicio, desarrollo y desenlace), los protagonistas cometen un error que desencadena el conflicto, lo cual los conduce a una situación que debería despertar dolor y tristeza en el espectador, causando una especie de complicidad entre éste y los personajes (Ekman, 1997). La identificación que se produce entre las situaciones vividas por los personajes y los espectadores explicaría -en gran medida- la popularidad del género.

Debido a su alto nivel de atracción, la telenovela ha merecido importantes estudios, que van desde sus contenidos, hasta su influencia en la sociedad, ya que,

Como toda práctica cultural, la comunicación audiovisual y, en concreto, las telenovelas [...] están inscritas en la ideología y viceversa, como una suerte de condición recíproca... [...]. Lo que implica, que no sólo evidencia los valores presentes en la sociedad en un momento determinado, sino que los reproduce y puede crear patrones y estereotipos en la misma” (Vilches, 1984: 60, en Sanabria, s/f).

En tal sentido, plantea Ibrahim Guerra que, más allá de la finalidad publicitaria o de entretenimiento de este género, es importante considerar los mensajes que a través de él son emitidos (s/f). Especialmente los que guardan relación con valores y creencias (a través del privilegio de unos por sobre otros) que se evidencian en las tramas de las telenovelas. Desde ellos se muestran estereotipos con respecto al papel desempeñado por la mujer –principalmente- en la sociedad, las características que ella debe poseer y, en última instancia, su fin último en la vida; esto debido a la influencia que pueden ejercer en el espectador (normalizando situaciones que no lo son, legitimando comportamientos, etc.).

Ahora bien, lo planteado no es exclusivo para el género femenino, ya que desde las telenovelas también se proponen modelos que refuerzan las masculinidades hegemónicas. Sin embargo, se hace especial énfasis en lo tocante a las mujeres, ya que son ellas las principales agentes de socialización dentro del hogar y el género básicamente va dirigido a ellas.¹ Puede observarse cómo la trama gira en torno a una protagonista, que es quien concentra el ideal a seguir, con lo cual todo lo concerniente a las características que debe poseer, tanto físicas como comportamentales y en última instancia, su papel en la sociedad, son los tópicos abordados en la misma.

A partir de la rápida lectura de los títulos de gran parte de las telenovelas latinoamericanas se puede apreciar la apelación a lo femenino, en gran parte de ellos se utilizan nombres de mujeres: “*Morelia*” (México, 1995), “*Leonela*” (Venezuela, 1984), “*Marimar*” (México, 1984), etc., de joyas: “*Cristal*” (Venezuela, 1985), “*Topacio*” (Venezuela, 1984), “*Esmeralda*” (México, 1997) o títulos que estén ligados al género femenino de algún modo: “*El País de las Mujeres*” (Venezuela, 1998), “*Café con Aroma de Mujer*” (Colombia, 1994), “*Señora*” (Venezuela, 1988).

La trama central, como ya se mencionó, gira en torno a una relación amorosa heterosexual², generalmente tormentosa, donde la lucha es por alcanzar y disfrutar de la presencia del ser amado y que generalmente termina con un final feliz que implica que la pareja de protagonistas superó todos los obstáculos y pudo concretar su relación amorosa. Han sido excepcionales los finales de telenovelas donde las parejas

¹ Esto se puede evidenciar en los estudios realizados por OBITEL Capítulo Venezuela, los cuales afirman que para el año 2013 “los índices de audiencia muestran que la preferencia por la ficción se mantiene en el género femenino” (Alvarado y Torrealba, 2014: 506) y al hablar de ficción, en el caso venezolano, el formato que más se produce sigue siendo la telenovela.

² Pocas telenovelas han tenido como trama central las relaciones amorosas homosexuales, *Géminis* de Alberto Barrera Tyska es quizás una de esas excepciones. Aunque el tema ha aparecido de forma más reiterada en la primera década del siglo XXI, siempre es una subtrama, como en el caso de la telenovela “*Nadie me dirá como quererte*” de Martín Hahn, donde se plantea la homosexualidad femenina. Tal dato no es accidental, por el contrario, a través de ello se muestra uno de los valores que más privilegia la cultura latinoamericana, el matrimonio, en donde el amor entre dos seres debe ser heterosexual.

protagónicas terminen separadas, como fue el caso de la “*Señora de Cárdenas*” (Venezuela, 1977) de José Ignacio Cabrujas.

Sin embargo, se aprecian cambios en la trama a lo largo de los años. Entre estos podemos destacar los que están relacionados con la manera particular de interrelación de los protagonistas, las que incluyen su forma de interactuar el uno con el otro, su lenguaje, su forma de presentarse (vestimenta, gestos, status y rol social) y su modo de vincularse con el resto de las personas y las instituciones. Todos estos aspectos se consideran importantes ya que evidencian visiones de mundo, es decir, que en ellas se expresan un conjunto de valores.

Como ejemplo resaltante podemos destacar el tratamiento dado a las relaciones sexuales. En relación al tratamiento de los personajes, se observa cómo la amante de la década de los sesenta, era una persona cuyo centro de existencia se enfocaba en el amado. Por lo tanto, no trabajaba, y si lo hacía era, generalmente, como doméstica, es decir, sus labores, sus roles se circunscribían al hogar. Además, expresaba su pasión con un abrazo fuerte y un beso. Era la amante virgen que entrega su virginidad al amado. Y tocaba al televidente suponer la relación sexual.

Con el pasar de los años, la amante aunque se desvive por el amado, juega otros roles sociales, como: estudiante, ejecutiva o hacendada. Puede ser divorciada, sentir la duda de amar a dos hombres, decepcionarse de uno y entregarse a su verdadero amor. La amante, inclusive, puede ser una sexoservidora, como en el caso de “*Todos quieren con Marilyn*” (Colombia, 2004). El amor se manifiesta con múltiples caricias hasta llegar incluso a la desnudez, a veces explícita, otras veces utilizando la sábana como imagen donde se transparenta la relación sexual.

Con el ejemplo ilustramos brevemente el asunto del papel de la mujer, sus roles sociales y, de manera simultánea, el tratamiento de la sexualidad a partir de sus

prácticas sociales. Cada uno de estos aspectos es un campo fértil para un estudio sociológico que permita comprender las formas de las prácticas culturales de una sociedad.

En tal sentido, Marcelo Moreno plantea que:

La perspectiva teórica propuesta para el estudio de la telenovela toma como punto de partida la consideración de esta última desde dos coordenadas fundamentales: en tanto uno de los géneros esenciales - aunque no exclusivo- de la ficción televisiva, y también formando parte de los modos de representación y el conjunto de significaciones de la cultura de masas (2003: 1).

Por ello, se considera importante analizar cómo son tratados temas como las relaciones hombre-mujer; los patrones de belleza (tratamiento de la apariencia física como capaz de determinar relaciones de trabajo, éxito afectivo y papel en la sociedad) y los valores morales (fidelidad, honestidad, espíritu de sacrificio) dentro de las mismas. El supuesto teórico que subyace a esta consideración y que ha sido planteado por autores como Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (1997), Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz (1992) y Nora Mazzioti (2006), es que las visiones de mundo que se presentan en las telenovelas se confrontan, se integran, se mimetizan e hibridan con las visiones de mundo de los espectadores. Con lo cual se podría afirmar que tales visiones de mundo interactúan con el televidente y de alguna manera modifican sus prácticas culturales a través de confrontar un tipo de prácticas y promover otras. Es por ello que es importante determinar cuáles son esas visiones de mundo que se manifiestan en este tipo de práctica cultural y cómo se evidencian en las formas de interacción de los personajes.

En palabras de Bisbal:

Se trata de pensar qué pasa con la cotidianidad y nuestros “modos de vivir” cuando la televisión los atraviesa semióticamente, cuando la televisión convierte a la cultura masiva industrial de los grandes medios

en la hegemonía sónica de la vida, por vicaria que ella resulte (la vida) y no de dominación sónica solamente. Porque, aun siendo de hegemonía y dominación al mismo tiempo, es así porque el usuario/perceptor quiere que sea así, porque se apropia de esa “realidad”, hace transacciones con ella y participa de ella (2005: 24).

En síntesis, esto implica que la televisión (y con ella la telenovela como género), crea y reproduce contenidos que pueden influir en su audiencia de forma significativa al mostrar representaciones sociales que pudieran incidir en la manera en que las audiencias se perciben a sí mismas, su realidad y los modos de interacción con su entorno.

Debemos acotar en este punto, que cuando hacemos referencia a Representaciones Sociales, asumimos el término como lo plantea Sandra Araya

Las RS (...) constituyen sistemas cognitivos en los que es posible reconocer la presencia de estereotipos, opiniones, creencias, valores y normas que suelen tener una orientación actitudinal positiva o negativa. Se constituyen, a su vez, como sistemas de códigos, valores, lógicas clasificatorias, principios interpretativos y orientadores de las prácticas, que definen la llamada conciencia colectiva, la cual se rige con fuerza normativa en tanto instituye los límites y las posibilidades de la forma en que las mujeres y los hombres actúan en el mundo (2002: 11).

En nuestro caso particular, lo que nos proponemos es mostrar las representaciones sociales de mujer (imagen de la mujer³) que se evidencian en las prácticas sociales y en la corporeidad (aspecto físico) que posee o que se le adjudican en la telenovela “*Voltea pa’ que te enamores*”. Para ello se parte de la descripción de las interacciones de varias mujeres con su entorno familiar, laboral y académico, fundamentalmente. Es decir, el interés está en investigar las características de los mensajes vinculados a estereotipos para el género femenino transmitidos a través de

³ Imagen es el concepto que más suele utilizarse como sinónimo de representación social. Al hacerse esto, se entiende por imagen no sólo un mero reflejo del mundo exterior, una huella impresa mecánicamente y anclada en la mente. “La imagen condensa también un conjunto de significados y sistemas de referencia para un determinado grupo social. La imagen es objetivada junto con una carga de efectos, valores, y condiciones de naturalidad. Los conceptos así naturalizados se transforman en auténticas categorías del lenguaje y del entendimiento” (Ortiz-Boza, 2007: 311).

la telenovela seleccionada y el tratamiento dado a los mismos. Con ello se busca aproximarnos a las posibles visiones de mundo que dichas representaciones implican.

Es importante acotar en este punto, que lo planteado hasta el momento genera de inmediato una gran cantidad de preguntas con respecto a la telenovela y a la relación entre los contenidos presentes en la misma y las posibles repercusiones que éstos puedan tener en las audiencias. Así, pudiéramos plantearnos, entre otras, las siguientes interrogantes: ¿Qué se entiende por realidad de la mujer en el contexto venezolano actual? ¿Cuáles referentes sirven para contrastar la imagen construida sobre la mujer venezolana en la telenovela?

Sin embargo, debido al alcance limitado de nuestra investigación, las preguntas de investigación son las siguientes: ¿Cuáles son las imágenes de la mujer, presentes en la telenovela “*Voltea pa’ que te enamores*”? ¿Qué define a los roles femeninos presentados en la telenovela seleccionada? ¿Cuáles son las visiones de mundo que pudieran inferirse de las distintas imágenes de la mujer que muestra la telenovela “*Voltea pa’ que te enamores*”?

En relación con dichas interrogantes es necesario destacar que, para los efectos de esta investigación, entenderemos por visiones de mundo, los horizontes de sentido de unas prácticas culturales que se producen dentro de una sociedad en el instante en que se presenta la telenovela. Esta concepción se inscribe dentro de las corrientes denominadas “Sociologías de la vida Cotidiana”, entre las que se encuentran la Fenomenología Social de Alfred Schutz (1932) y la Sociología del Conocimiento de Peter Berger y Thomas Luckmann (1966). Desde esta perspectiva lo social, está sustentado en el plano intersubjetivo y la cotidianeidad es un objeto investigable, constituido por un conjunto de vivencias, esto es, de entidades que ocurren para y entre sujetos. En este sentido, es igualmente importante mencionar que los autores antes mencionados y sus respectivos planteamientos teóricos son

influencias importantes en la Teoría de las Representaciones Sociales de Sergé Moscovici, cuyos planteamientos tomamos en esta investigación.

En vista de lo anterior y, para ser más precisos, consideramos junto con Araya que:

Emprender estudios acerca de la representación de un objeto social – VIH/SIDA; relaciones entre mujeres y hombres, por ejemplo- permite reconocer los modos y procesos de construcción del pensamiento social, por medio del cual las personas construyen y son construidas por la realidad social. Pero además, nos aproxima a la “visión de mundo” que las personas o grupos tienen, pues el conocimiento del sentido común es el que la gente utiliza para actuar o tomar posición ante los distintos objetos sociales (2002: 12).

Por todo lo expuesto hasta el momento, los objetivos de nuestra investigación son:

Objetivo general

Analizar las distintas concepciones de la imagen de la mujer presentes en la telenovela “*Voltea pa’ que te enamores*” y las visiones de mundo implícitas en las mismas.

Objetivos específicos

1. Exponer distintas concepciones teóricas con respeto al tratamiento de la imagen de la mujer en la telenovela.
2. Identificar las relaciones entre contenidos de ficción televisiva y la formación de representaciones sociales

3. Mostrar las distintas concepciones de imagen de la mujer presentes en la telenovela *“Voltea pa’ que te enamores”*.
4. Analizar las visiones de mundo que pudieran inferirse de las distintas concepciones de imagen de la mujer presentes en la telenovela *“Voltea pa’ que te enamores”*.

En tal sentido, nuestro estudio busca dibujar, caracterizar y describir, las prácticas intersubjetivas de las mujeres que aparecen en la telenovela mencionada anteriormente, especialmente a través de sus roles interpretativos como protagonista, antagonista y principales personajes secundarios. Obviamente, entendemos que es una investigación de base que en un futuro podría ser ampliada , y en la que se podría trabajar desde la perspectiva de género, por ejemplo, la presencia de la mujer en la historia de la telenovela, o las percepciones de las audiencias femeninas con respecto a los contenidos planteados, entre otros aspectos. La conclusión de toda esa investigación posibilitaría una aproximación a la comprensión de nuestra cultura latinoamericana. Este es el supuesto teórico de fondo de nuestra investigación, pero aunque estamos claros en el horizonte y sentido final de nuestro trabajo, en nuestro contexto no tenemos ninguna pretensión de alcanzar dicho horizonte, sino que asumimos este trabajo como un escalón, mínimo, de la aventura teórica en la que consideramos importante adentrarse.

A pesar de lo planteado anteriormente, esto es, de estar conscientes del alcance limitado de nuestra investigación, consideramos que un estudio de este tipo, posibilitaría la comprensión de la sociedad en la que se consume dicho producto. Especialmente, si el mismo es transmitido por uno de los medios de comunicación de masas con más penetración en los diversos sectores de la sociedad. En tal sentido, debemos hacer la acotación de que entendemos por comprensión de la sociedad la

posibilidad de describir y caracterizar, *grosso modo*, las prácticas culturales y por lo tanto, las visiones de mundo que se evidencian al relacionarse los sujetos entre sí en un momento histórico determinado. Obviamente, un estudio como el planteado se inscribe dentro de un horizonte teórico que podríamos llamar comunicación y sociedad, y en el proyecto Observatorio Latinoamericano de Ficción Televisiva (OBITEL), capítulo Venezuela, el cual se alimenta –por ahora- de las líneas de investigación “Comunicación política y políticas en Comunicación” y “Educación, Comunicación y Medios”, ambas de la Maestría en Comunicación Social del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO). Asimismo, se inscribe dentro del proyecto “*Venezuela Cuadro a Cuadro: panorama audiovisual de una década 2002-2012*”, del Instituto de Investigaciones de la Comunicación, auspiciado por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico (CDCH-UCV).

Lo expuesto anteriormente, enfatiza el valor de estudios de este tipo, a pesar de que fueron marginados por mucho tiempo por la academia. Una de las razones era considerar a la telenovela como producto sub-cultural que no podía aportar ni a la creación ni a la crítica. Es por esto, que resulta pertinente ahondar en el tema, analizar el género en Venezuela, para identificar los distintos aspectos relacionados con la imagen de la mujer que pueden evidenciarse en el mismo.

Adicionalmente, un estudio de este tipo sirve para aportar información pertinente en relación, no sólo con las visiones de mundo implícitas en las telenovelas y todo lo que éstas involucran, sino con la posibilidad de utilizar a la telenovela como herramienta de edutretenimiento. Lo cual, también excede las pretensiones de este estudio puesto que implicaría complementar la información obtenida en nuestra investigación con un estudio de recepción, pero a la cual podemos contribuir con la información que logremos recabar en relación con el contenido presente en la telenovela a analizar.

En otro orden de ideas, es importante mencionar en este apartado los criterios y las razones por las cuales se escogió la telenovela en cuestión, los que procederemos a enumerar a continuación:

El primero de ellos es que la telenovela fue transmitida en años recientes, ya que se buscaba conocer la imagen asignada a la mujer en el momento actual en este género. En este sentido, como se ha mencionado anteriormente, la telenovela fue transmitida por la cadena Venevisión entre los años 2006-2007, retransmitida por el canal Venevisión Plus en el 2011 (ambos en el horario *prime time*) y en el año 2014 transmitida nuevamente por el canal Venevisión en el horario vespertino.

El segundo criterio tuvo que ver con la época en la cual se ambientó la telenovela, la cual también debía ser actual. Con lo cual se excluyeron las telenovelas de “época” o históricas, debido a que se asumió que en estas últimas la imagen que se presenta de la mujer pudiera reflejar lo que sucedía en el período histórico en el cual se inscriben y en tal sentido no sería útil a los fines de esta investigación.

Otro criterio, el tercero, se refería a que la telenovela debía destacar el rol femenino, para poder realizar un análisis más rico de la misma.

El cuarto criterio es que dicha telenovela se transmitiera en el horario *prime time*, ya que, es el horario en que mayor cantidad de personas pueden tener acceso a ella. Esto se debió a que esta investigación se basó en que las telenovelas no sólo reproducen las construcciones sociales de la época en que se transmiten sino que generan a su vez construcciones sociales, por lo cual, se hacía necesario que dichas construcciones llegaran a la mayor cantidad de gente posible.

Por último, y en estrecha relación con el criterio anterior, se deseaba que la telenovela seleccionada tuviera o hubiera tenido un alto *rating* durante su

transmisión, para garantizar que hubiera sido vista por la mayor cantidad de personas posibles.

En relación con este último punto, es necesario extendernos para mencionar algunos datos de interés:

En primer lugar, “*Voltea pa’ que te enamores*” se estrenó el 18 de septiembre de 2006, en el horario de las 10:00 p.m., después de la transmisión de la novela “*Ciudad Bendita*”. Desde su inicio se perfiló como una de las telenovelas más originales presentadas por Venevisión, tanto así, que luego de siete meses al aire, al finalizar “*Ciudad Bendita*” (el 24 de abril de 2007), “*Voltea pa’ que te enamores*” ocupó su lugar en el horario estelar de las 9:00 de la noche. Aunque desde su inicio la telenovela contó con una gran audiencia, el cambio de horario incrementó su popularidad. (AGB Nielsen Media Research).

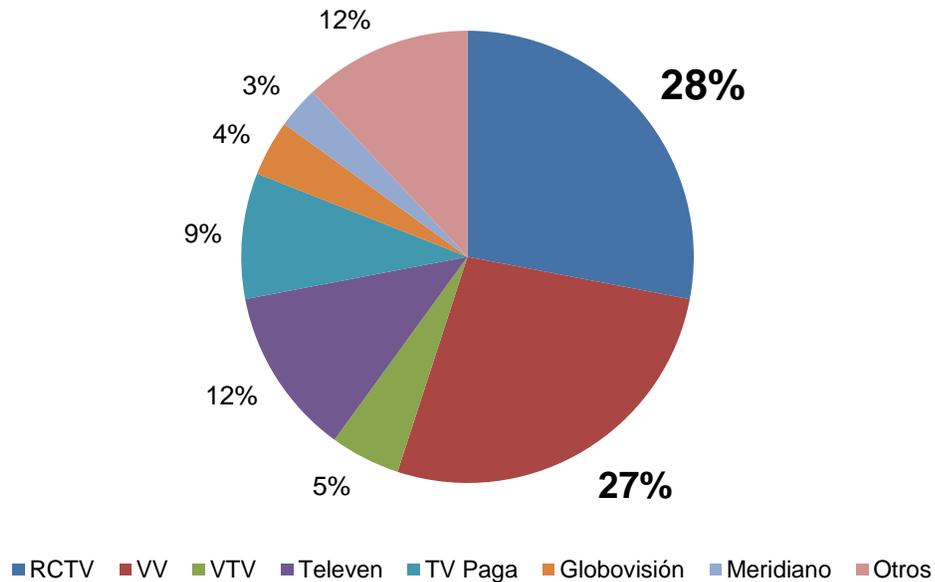
Adicionalmente, según datos aportados por la encuestadora AGB Nielsen Media Research, para el año 2006 el canal venezolano con mayor *share* era RCTV (con un 28%), seguido por Venevisión (con un 27%). Sin embargo, mientras el programa más visto en RCTV sería “*Quién quiere ser Millonario*”, la cadena Venevisión marcaría la pauta en cuanto a la programación melodramática, siendo las telenovelas más vistas “*Ciudad Bendita*” y “*Voltea pa’ que te enamores*”.

Programas más vistos en el año 2006

RCTV	Venevisión	Televen	Globovisión
Quién quiere ser millonario	Miss Venezuela 2006	Yo soy Betty la fea	Buenas Noches
Amantes	Volte pa´ que te enamores	Chocolate con Pimienta	

Fuente: AGB Nielsen Media Research

Share por canales en el año 2006



Fuente: AGB Nielsen Media Research

Sin embargo, es importante destacar que la cadena RCTV se mantuvo en la cima en cuanto a la cantidad de producciones dramáticas estelares: entre los años 2006-2007 dicha cadena produjo siete telenovelas, siendo ellas: “*El Desprecio*” (2006), “*Por todo lo alto*” (2006-2007), “*Y los declaro marido y mujer*” (2006-2007), “*Te tengo en salsa*” (2006-2007), “*Camaleona*” (2007), “*Mi prima Ciela*” (2007) y “*Toda una dama*” (2007-2008).

Por su parte Venevisión produjo -para el horario *prime time* entre los años 2006-2007- cinco telenovelas: “*Los querendones*” (2006), “*Ciudad Bendita*” (2006-2007), “*Voltea pa’ que te enamores*” (2006-2007), “*Aunque mal paguen*” (2007-2008) y “*Arroz con Leche*” (2007-2008).

**Telenovelas de producción nacional entre los años 2006 y 2007
(Únicamente señal abierta)**

Telenovelas					
RCTV	Venevisión	Episodios	Estreno	Final	Horario
	Los Querendones	145	14/02/06	28/07/06	09:00 pm
Por Todo lo Alto		120	02/03/06	25/09/07	10:00 pm
El Desprecio		177	26/04/06	21/11/06	09:00 pm
	Ciudad Bendita	235	25/07/06	24/04/07	09:00 pm
	Voltea pa' que te Enamores	267	18/09/06	04/09/07	10:00 pm trasladada a las 9:00 pm El 26/04/07
Y los Declaro Marido y Mujer		120	25/09/06	13/03/07	09:00 pm trasladada a las 10:00 pm el 22/11/06
Te Tengo en Salsa		100	22/11/06	01/05/07	09:00 pm
Camaleona		120	14/03/07	06/11/07	09:00 pm trasladada a las 10:00 pm
	Aunque Mal Paguen	171	25/04/07	22/01/08	10:00 pm
Mi Prima Ciela		Menos de 25 (luego vuelve a ser retransmitida por RCTV Internacional)	02/05/07	26/05/07	09:00 pm
	Arroz con Leche	135	17/08/07	31/03/08	09:00pm

Fuente: RCTV y Venevisión

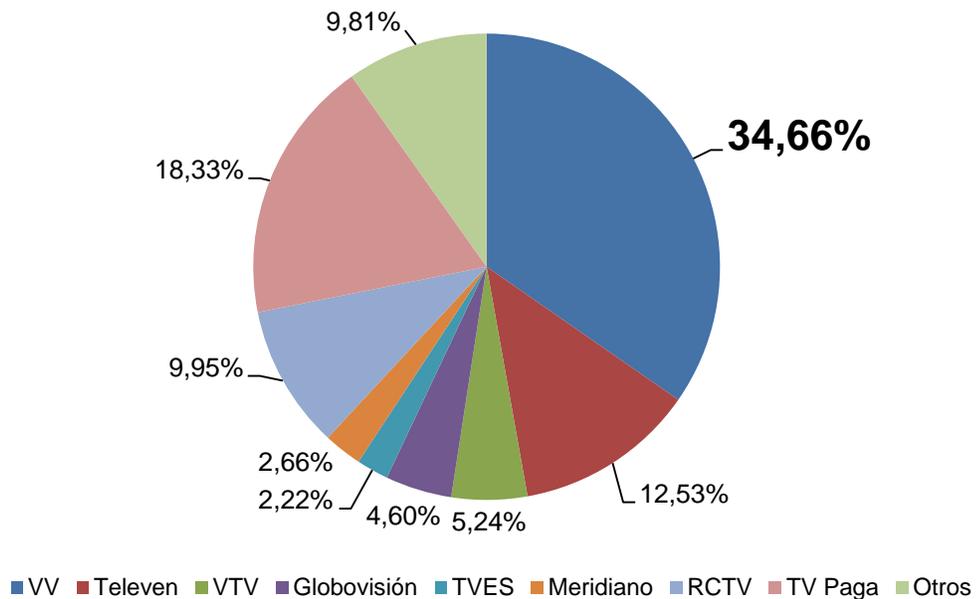
Así, para el año 2006 “*Voltea pa' que te enamores*” compitió brevemente con la telenovela venezolana “*Por todo lo alto*” transmitida por RCTV (la cual contó con 120 episodios). Posteriormente, también se sumaron como rivales en el horario estelar de las nueve de la noche, tres producciones más de la cadena RCTV: “*Y los declaro marido y mujer*”, “*Te tengo en salsa*” y “*Camaleona*”. Tal era el elevado *rating* de “*Voltea pa' que te enamores*” que RCTV tuvo que cambiar sus telenovelas

varias veces de horario, tratando de encontrar un dramático que se ajustara al éxito alcanzado por la telenovela de su canal “rival”, Venevisión.

Más tarde compitió con el dramático de la cadena RCTV “*Mi prima Ciela*”, cuando “*Voltea pa’ que te enamores*” cambió su horario a las 9:00 de la noche. Debe hacerse la salvedad en este punto de que, aunque la telenovela “*Mi prima Ciela*” se estrenó (el 2 de mayo de 2007) con un excelente *rating*, sólo fue transmitida en señal abierta hasta el 26 de mayo, puesto que para este momento el estado venezolano no renovarían la concesión de RCTV. Desde ese momento, la señal que ocupaba RCTV fue cedida al canal estatal “Fundación Televisora Venezolana Social” (TVES), por ello, de dicha telenovela sólo se transmitieron por señal abierta, alrededor de 25 capítulos. El resto del dramático sería transmitido posteriormente por TV paga a través de RCTV Internacional (152 capítulos en total).

El fin de la concesión de RCTV, por parte del gobierno, marcaría un antes y un después en la televisión venezolana. El otorgamiento de la frecuencia del canal 2 al canal estatal TVES (el 27 de mayo de 2007), tenía la intención de generar un fortalecimiento del aparato comunicacional estatal, puesto que con este fallo sumarían un canal más a los ya existentes (VTV, VIVE TV, TELESUR). Pero esta medida, lo que realmente consiguió fue un cambio abrupto en cuanto a los índices de audiencia televisiva. Aunque Venevisión capitalizó la mayor audiencia, también hubo crecimiento en canales como Televen y Globovisión. Evidentemente, Venevisión, al no contar con su más allegado competidor de décadas, se convirtió en un instante, en uno de los canales con mayor *rating*. Por su parte la recién creada Fundación Televisora Venezolana Social contaría en el 2007 con un *share* de 2.22%, muy por debajo del *share* de “El Canal de la Colina” (apodo que se le da a Venevisión), quien obtendría durante el 2007 el 34.66% (según datos aportados por *AGB Nielsen Media Research*).

Share de canales en el año 2007



Fuente: AGB Nielsen Media Research

De esta manera la telenovela de “El Canal de la Colina” se mantuvo como uno de los seriados dramáticos preferidos del público venezolano. Por ejemplo, entre los datos que pudimos obtener, entre el 26 de abril y el 26 de mayo de 2007, los televidentes de Caracas, sin distinción de estratos sociales, otorgaron a la transmisión de “*Voltea pa’ que te enamores*” un total de 28.2% de *share*. Por su parte, RCTV, su más allegado competidor, obtuvo (según los datos ofrecidos) un 23.0% de *share*, en el mismo horario de transmisión de la telenovela antes mencionada.

Share de 26 de abril al 26 de mayo de 2007 en Caracas

Hora	SHARE				
	VV	RCTV	Televen	VTV	Otros
9:00 a 10:00 p.m.	28.2%	23.0%	17.5%	4.4%	27.0%

Fuente: AGB Nielsen Media Research

En otras ciudades, como Maracaibo y Barquisimeto, “*Voltea pa’ que te enamores*” también se mantuvo en el primer puesto en las encuestas. En Maracaibo presentó un 43.6% de *share*, en Barquisimeto un 41.3% y en la zona oriental del país se totalizó un 39.8% de *share*.

Es importante señalar que los datos presentados hasta el momento sólo reflejan información relativa al horario central estelar (horario comprendido entre las 7:00 y 12:00 de la noche), por ser el horario en donde se ubican las principales telenovelas de producción nacional, entre ellas, la que será analizada en esta investigación y que este horario es catalogado como *prime time* por la gran cantidad de audiencia que las televisoras reciben.

Antes de concluir con este punto, sin embargo, deseamos reiterar que, adicionalmente a los datos que acabamos de destacar, los que hacen referencia a los años 2006 y 2007, la telenovela “*Voltea pa’ que te enamores*” fue retransmitida por Venevisión Plus en *prime time* en el año 2011 y posteriormente por Venevisión en el horario vespertino en el año 2014, lo que pudiera indicar también su alto nivel de popularidad y aceptación entre las audiencias, ya que, de entre todas las opciones disponibles para realizar retransmisiones, los productores ejecutivos de estas televisoras apostaron nuevamente por esta telenovela en particular.

En otro orden de ideas y, para finalizar con este apartado, debemos mencionar que el trabajo que se presenta a continuación ha sido estructurado de la siguiente manera:

El capítulo uno muestra una de las categorías de nuestra investigación: la telenovela, específicamente una aproximación a las perspectivas que en torno al tema se han planteado, centrando la atención en las visiones de la ficción televisiva desde la dimensión de los contenidos y desde la dimensión de las audiencias. Lo que se lleva a cabo haciendo énfasis en que, aunque nuestro trabajo solo aborda la dimensión de los contenidos, para la cabal comprensión del tema estudiado (las relaciones entre los contenidos de la ficción televisiva y la formación de representaciones sociales), no puede estudiarse una sin la otra, y dejando abierta la posibilidad de que se realicen trabajos posteriores que aborden la dimensión de las audiencias.

Por ello, en el capítulo dos abordamos la otra categoría de investigación, esto es, la imagen de la mujer, y lo hacemos desde dos planteamientos teóricos fundamentales: las representaciones sociales y los estudios de género, en un intento por explicar cómo ha sido abordado el tema desde cada una de estas posturas, las cuales son complementarias. Finalizamos el capítulo con un apartado en el cual se exponen algunos ejemplos en los cuales se evidencia a la telenovela como creadora y reproductora de representaciones sociales de género, o para los efectos de esta investigación, de imágenes de la mujer.

El capítulo tres presenta el plano metodológico de la investigación, en el que se aborda la metodología cualitativa como perspectiva de estudio y el análisis de contenido cualitativo como método para abordar nuestro objeto de estudio: la telenovela *“Voltea pa’ que te enamores”*.

Por último, el capítulo cuatro que presenta el análisis de la telenovela en cuestión y el cierre de la investigación que son las conclusiones y recomendaciones.

CAPÍTULO I

LA TELENVELA: ENTRE LO APOCALIPTICO Y LO INTEGRADO

Breve revisión de investigaciones anteriores

A continuación presentamos algunas investigaciones que se han realizado con anterioridad en Latinoamérica con respecto al tema de los contenidos presentes en la telenovela y su posible influencia en las audiencias, las que de una u otra manera aportan a la presente investigación.

Estudiosos latinoamericanos (tres importantes autores)

Si se desea hablar de estudios de la televisión y la telenovela en Latinoamérica es indispensable mencionar a tres estudiosos importantes en el área: nos referimos a Jesús Martín-Barbero, Eliseo Verón y María Immacolata Vassallo de Lopes, ya que, aunque son muchos los investigadores que han estudiado las perspectivas comunicacionales en América Latina, han sido ellos algunos de los que más han aportado al tema.

En tal sentido, Jesús Martín-Barbero en conjunto con Sonia Muñoz ha estudiado el hecho de la telenovela en su libro *Televisión y Melodrama* (1992), en el cual realizan una compilación de artículos, donde señalan la importancia que tiene la telenovela dentro del mundo de la investigación y afirman que “existen pocos ‘fenómenos culturales’ tan evidenciadores, como la telenovela, de las articulaciones que entrelazan las demandas sociales y las dinámicas culturales a las lógicas del mercado en nuestra sociedad (...)” (Martín-Barbero y Muñoz, 1992:13).

Podemos considerar esta investigación un antecedente de la nuestra puesto que pone el acento en la importancia de la telenovela como “escenario cotidiano (...) de la construcción de imaginarios colectivos desde los cuales las gentes se reconocen y se representan lo que tienen derecho a esperar y a desear” (Martín-Barbero y Muñoz, 1992:12), planteamiento que coincide con el nuestro en cuanto a la influencia que puede ejercer la telenovela en la construcción de representaciones sociales y, por ende, la necesidad de estudiarla y conocerla en profundidad.

En el mismo orden de ideas, podemos señalar al investigador latinoamericano Eliseo Verón, quien también ha estudiado el fenómeno de la televisión y la telenovela latinoamericana, como fenómeno transformador de la sociedad.

En una compilación titulada *Telenovela Ficción Popular y Mutaciones Culturales* (1997), la cual es el resultado del coloquio internacional “*Las formas de la telenovela: los años 90*” llevado a cabo en el centro internacional de Semiótica y Lingüística de la Universidad de Urbino, Italia, en julio de 1994, Eliseo Verón junto a Lucrecia Escudero realizan un paneo de las investigaciones realizadas en torno a la telenovela a partir de la década de los setenta, subrayando que la misma es, junto al género informativo, uno de los productos televisivos más estudiados y que representa “ (...) un fenómeno de producción ficcional y de consumo masivo que atraviesa fronteras culturales y lingüísticas” (Verón y Escudero, 1997: 9). A este respecto manifiestan que:

La telenovela se nos aparecía como un punto de entrecruzamiento no sólo de formas de investigación sobre la cultura de masas, sino de estados de reflexión teórica sobre las relaciones entre televisión, los géneros ‘cultos’ y ‘profanos’, el lugar de la ficción narrativa en la constitución del imaginario social y, evidentemente, las diferencias regionales que hacen a un producto que ha atravesado todas las fronteras (Verón y Escudero, 1997: 9-10).

Como podemos observar, estos autores se suman a los que plantean la importancia que representa la telenovela en estudios que pretendan ahondar en el tema de la relación entre la ficción televisiva y la construcción de imaginarios sociales, esto es, la construcción social de la realidad. Es por lo antes expuesto que podemos considerar a esta investigación como una precursora de la nuestra.

Por su parte, Maria Immacolata Vassallo de Lopes ha hecho extensos estudios de la telenovela en Brasil, analizando las razones que han llevado a la industria de la telenovela a tener una receptividad tan grande y una influencia tan amplia en la opinión pública de ese país y en el sentido de pertenencia de sus habitantes al mismo.

En este sentido, en su trabajo *Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña* (2004) plantea que

Se concibe a la telenovela como ejemplo de narrativa que impregna la rutina cotidiana de la nación, y que se configura como una experiencia cultural, estética y social (...) así, la telenovela se perfila como una forma de narrativa sobre la nación y un modo de participar de esa nación imaginada (71).

De acuerdo con la autora, la noción de “comunidad imaginada” acuñada por B. Anderson en 1991, es útil para comprender el significado de la telenovela en Brasil, en tanto que ver esos programas en un determinado horario, todos los días a lo largo de 40 años, es un ritual compartido por las personas de todo el territorio nacional, las cuales

dominan las convenciones narrativas consolidadas por la telenovela y que toman patrones mostrados en ella como referenciales con los cuales definen “tipos ideales” (en el sentido weberiano) de familia brasileña, mujer brasileña, hombre brasileño y también de corrupción brasileña, violencia brasileña, etc. (...) parece adecuado usar la noción de comunidad nacional imaginada para referirse a las representaciones sobre Brasil vehiculadas por las novelas, y a las maneras como ellas producen referenciales importantes para la reactualización del concepto de nación y

de identidad nacional. En el caso brasileño se trata (...) del hecho paradójico de que la telenovela, una narrativa ficcional, se haya convertido en Brasil en un espacio público de debate nacional (Vassallos, 2004: 73).

Así, la telenovela en Brasil, de acuerdo con Vassallo, se convirtió en uno de los más amplios e importantes espacios de problematización de Brasil, tanto de asuntos públicos como privados. En sus tramas se tocan temas como la reforma agraria, la especulación inmobiliaria, el coronelismo (el poder de las oligarquías locales), la corrupción política, el racismo, las minorías, entre otros, mezclados con el romance, la familia, el amor, el matrimonio, la separación y, al parecer, es esta combinación en la que reside el poder de este género en Brasil, en la capacidad de traducir lo público a través de las relaciones afectivas, en el ámbito del día a día (Vassallo, 2004).

Podemos ver en lo planteado por esta autora, el aporte que su investigación puede hacer a la nuestra, no sólo por corroborar la influencia que puede tener la telenovela como creadora de imaginarios o representaciones sociales, sino también el potencial que puede tener este género si se desea emplearlo como herramienta educ comunicativa.

Tratamiento de la Imagen de la Mujer en la telenovela

Siguiendo con los estudios relacionados con el tema de nuestra investigación, es necesario mencionar el trabajo realizado por Roselys Acuña, Milva González y Yadira Pirela cuyo título es *Imagen Femenina que Proyecta la Telenovela Venezolana: Análisis de Contenido de la Telenovela: "El Sol Sale para Todos"* (1988), en el que las autoras antes mencionadas estudiaron los elementos

socioculturales transmitidos en la telenovela venezolana abordada por ellas para conocer la imagen femenina emitida por este tipo de programación televisiva.

Este tema fue abordado por dicha investigación debido a que se considera que los medios de difusión masiva constituyen en la sociedad actual uno de los pilares fundamentales de la educación asistemática y de la formación de valores en el individuo, especialmente en el caso de la televisión (y específicamente en la telenovela) que se instala en el seno de la familia, donde la mujer tiene el papel del principal agente de socialización y, por ende, puede retransmitir los mensajes captados en la programación al resto de la familia.

Con respecto al aspecto metodológico, el método utilizado en esta investigación fue el análisis de contenido. Para la observación de la telenovela estudiada se establecieron los siguientes criterios: como unidad de contexto se tomó cada capítulo; como unidad de registro la escena (entendiendo ésta como conjunto de personajes ubicados en un decorado donde transcurre la acción, por lo que cada escena estaría determinada por el cambio del decorado y no por la entrada y salida de personajes), de la escena se analizaron sólo los contenidos verbales; la unidad de numeración fue la aparición de los elementos socio-culturales, la frecuencia con que éstos fueron emitidos, para determinar la intensidad de los mismos.

En la etapa práctica se observaron los primeros 50 capítulos de la telenovela *“El sol sale para todos”* (Venezuela, 1986); se realizó un registro de los elementos socio-culturales a manera de categorías de análisis, en un instrumento elaborado para tal fin; se elaboró una matriz de datos para plasmar de forma sistematizada los resultados obtenidos y por último, se procedió al análisis e interpretación de los resultados.

Dentro de los resultados obtenidos por la investigación se puede resaltar que, en esta telenovela, se evidencian valores relacionados con la mujer que ubican su lugar dentro del hogar y abocada al cuidado de los niños; que experimenta conflictos con su entorno inmediato (pareja, familiares cercanos) cuando desea salir a la calle a trabajar o a estudiar; además que se etiqueta de “solterona” a cualquier mujer que pasa los treinta años y no tiene pareja o no se ha casado y se la caracteriza como gris e infeliz, entre otros resultados. Algo bien importante y resaltante dentro de la investigación, es que los datos recogidos con respecto a la imagen de la mujer a través del análisis de la telenovela no se relacionaban con la realidad de la mujer en la época en que se llevó a cabo el estudio.

La investigación antes mencionada no sólo es considerada como precursora de la nuestra, en cuanto a que aborda el tema tratado en nuestro estudio, sino además porque arroja luces a esta investigación. Asimismo presenta distintos procedimientos metodológicos como lo son el análisis de contenido como método, el establecimiento de categorías de análisis y la realización de cuadros de categorías para sistematizar la información, los cuales fueron tomados en consideración a la hora de realizar el análisis de la telenovela *“Voltea pa’ que te enamores”*.

La telenovela (otra perspectiva de estudio)

Si bien nuestra investigación tiene como finalidad detectar el abordaje de la imagen de la mujer en la telenovela, no podíamos dejar de lado el trabajo presentado por Morella Alvarado en el Anuario ININCO. Esto obedece a que en esta investigación también se plantea el argumento (esbozado en las investigaciones citadas con anterioridad) de que lo expuesto en los medios puede influir en las construcciones sociales de las audiencias que los consumen.

Es así como Alvarado, en su artículo titulado *Apuntes sobre Violencia Televisiva, Mujer y Melodrama* (2001), pretende establecer relaciones (de haberlas) entre la existencia de un posible discurso de la violencia en los argumentos melodramáticos y el discurso real de la violencia, lo cual lleva a cabo a través de la revisión de los contenidos de la trama de cuatro telenovelas. Cabe destacar que para ello se toma como punto de referencia la normativa expuesta en la ley sobre la violencia contra la Mujer y la Familia.

La investigadora asume dentro de esta investigación que la televisión es uno de los principales elementos de conexión con la realidad y de ocupación del tiempo libre. Así como, a los productos audiovisuales como “uno de los principales constructores del imaginario colectivo” (Alvarado, 2001: 80).

Para la investigación se parte de datos cuantitativos aportados por las telenovelas “*Yo soy Betty la Fea*” (Colombia, 1999), “*La Guerra de las Rosas*” (Colombia, 1999), “*Viva la Pepa*” (Venezuela, 2000) y “*Angélica Pecado*” (Venezuela, 2000) y de diversos referentes de violencia, que son analizados con base en informaciones de tipo cualitativo, esto debido a que, para la investigadora, la interdependencia de enfoques es lo que permite obtener interpretaciones variadas.

Debe señalarse, que en esta investigación se deja claro que los datos obtenidos por la misma deben ser posteriormente contrastados con los datos de la realidad, ya que “es sólo la relación del perceptor con los productos televisivos o con el propio medio lo que puede ofrecer datos valiosos y enriquecedores” (Alvarado, 2001: 81). Pero debido a lo puntual de la investigación sólo se llegó hasta el intercambio de informaciones de tipo cuantitativo y cualitativo.

Con respecto al aspecto metodológico, se determinaron categorías de “funciones de violencia” a detectar en las telenovelas y se procedió a segmentar éstas

en escenas, las cuales fueron tomadas de los 12 capítulos seleccionados, con la finalidad de cuantificar las funciones presentes en cada una de las mismas. Se estableció cada escena como los “bloques narrativos de imágenes sin *breaks* (interrupciones publicitarias y/o promocionales)” (Alvarado, 2001: 93).

Como uno de los resultados más resaltantes se encontró que había un predominio de las funciones de violencia en las telenovelas venezolanas en contraposición con las colombianas, en las que predominaban las claves de humor.

Hemos señalado el siguiente estudio, puesto que como dijimos al principio del escrito, la televisión como medio de comunicación y especialmente la telenovela ha sido estudiada y debatida desde diversas perspectivas y esto demuestra, cómo este género televisivo es un tema importante para el investigador que desea ahondar en el área de la comunicación y determinar hasta qué punto y en qué medida influyen las telenovelas en la construcción de imaginarios colectivos.

Tratamiento de la Imagen de la Mujer en otros medios de comunicación

Como ya se mencionó, en nuestra revisión bibliográfica, algunos de los trabajos correspondientes a la imagen de la mujer no se sitúan dentro del ámbito de la telenovela, sino de otros medios de comunicación, como lo son la prensa y la publicidad. Sin embargo, los consideramos relevantes debido a los aportes teóricos que presentan con respecto al tema y a que dan luces en relación con las categorías de análisis que podrían tomarse en cuenta a la hora de estudiar la misma en el género de la telenovela.

Un primer trabajo que aborda el tema de la imagen de la mujer en los medios de comunicación de masas es el presentado por Orlando Villalobos en la Revista

Venezolana de Estudios de la Mujer titulado *Presencia de la Mujer en los Medios Masivos de Difusión, desde una perspectiva de Género. El caso de la Prensa Venezolana* (2003) en el cual analiza el contenido de cuatro periódicos, dos de circulación nacional (*El Universal* y *El Nacional*) y dos de circulación en el occidente venezolano (*La Verdad* y *Panorama*) utilizando un modelo que se estructura a partir de dos criterios: la frecuencia con la que son publicadas las informaciones y el contenido de las mismas.

Este trabajo lo fundamenta teóricamente el autor utilizando el género como categoría de análisis. En este sentido utiliza la definición señalada por Gerda Lerner en la que se asume que género “es una serie de roles culturales. Es un disfraz, una máscara, una camisa de fuerza en la que hombres y mujeres bailan su desigual danza” (En Rivera, 1994: 79). Para Lerner, los sustantivos “hombre” y “mujer” no están constituidos por un conjunto de atributos naturales “sino que se trata en gran parte de construcciones culturales” (1994: 79).

Así, para el autor, la definición antes mencionada sitúa el concepto en el campo de lo cultural y lo simbólico, con lo que lo extrae de las consideraciones naturales y biologicistas en las que había sido dimensionado, dando cuenta de “que no se es hombre o mujer por una simple y aséptica determinación natural” (Villalobos, 2003: 89).

A través de este primer paseo por las concepciones teóricas de género llega a la primera conclusión de su trabajo: “la subordinación de la mujer responde a una lógica cultural y no a un hecho que se corresponda con la naturaleza del hombre o de la mujer. Es en esta línea de explicación y de argumentación que se mueve la tesis que se desarrolla en este trabajo” (Villalobos, 2003: 91).

Para Villalobos el análisis del problema permite observar cómo las mujeres son integradas al paradigma patriarcal, en el que lo masculino es el modelo que debe asumirse. Esta integración se realiza por la vía de la creación de símbolos, imágenes y creencias utilizando como recurso a los medios de comunicación masiva. El autor señala que “la mujer es hacia quien el medio televisivo, y sus financiadores, dirigen preferentemente sus mensajes” (Comesaña en Villalobos, 2003: 92) ya que, debido a que se piensa que la mujer es quien más permanece en el hogar y quien organiza la distribución del presupuesto de su familia, es el sujeto propicio para ser centro de “los ataques” del mensaje televisivo.

A este respecto el autor puntualiza que:

Si bien el medio televisivo requiere de un análisis particular, muchas de las consideraciones que pueden hacerse sobre éste, son aplicables a lo que sucede en el campo del intercambio mediático –se emplea el término como sinónimo de medios masivos de difusión-, pues es allí, en ese campo de la creación de símbolos e imágenes, en donde se libra la batalla crucial acerca de los valores que se imponen y se hacen dominantes en la sociedad (Villalobos, 2003: 92).

Adicionalmente plantea el mismo autor que, en la actualidad, y sobre todo gracias a la llamada globalización, se puede afirmar que el rol que cumplen los medios masivos es el de ser un vínculo de los ciudadanos y ciudadanas con el mundo exterior. Es por esto que, es en este terreno (el de los medios masivos) donde debe librarse la lucha a favor del rezago patriarcal, ya que es desde allí desde donde se irradian modelos y conductas que influyen en las audiencias y legitiman la subordinación de la mujer.

Luego de sustentar teóricamente su postura, Villalobos hace un esbozo del análisis realizado y de los resultados del mismo, los que corroboran que, aunque la presencia de la mujer como trabajadora en el medio impreso va en aumento, no se produce una modificación del paradigma patriarcal imperante que discrimina a la

mujer. Así, “las mujeres son nombradas solamente como madres, no como trabajadoras, lo que las encasilla en un papel doméstico que, aunque de seguro cumplen, está lejos de ser el único” (Valle y otras, en Villalobos, 2003: 94).

Finalmente, Villalobos concluye que puede decirse, luego de este análisis, que se concede poca importancia a los temas relacionados con la participación de la mujer en la sociedad en los medios masivos venezolanos, ya que es raro que se consulte a una gerente en la sección económica, son escasas las reporteras o periodistas en deportes al igual que las mujeres articulistas o columnistas en la sección de opinión.

En el mismo orden de ideas, podemos señalar el trabajo realizado por Isabel Velásquez, publicado en la revista anteriormente citada y cuyo título es *Tratamiento de la Imagen Femenina en los Anuncios Televisivos Venezolanos* (2004). En dicho estudio la autora realiza un análisis de contenido de anuncios publicitarios transmitidos en la televisión venezolana con la finalidad de determinar la imagen femenina evidenciada en los mismos.

A este respecto, plantea que:

La imagen distorsionada y cosificada de la mujer que presentan los medios de comunicación ha sido tema recurrente en los foros de discusión académica, así como en los coloquios informales alrededor del mundo, pero en nuestro país el asunto de los estudios de género vinculados a la publicidad no ha sido explorado de manera integral, sólo cuentan como antecedentes periféricos aquellos esfuerzos particulares que han llevado a cabo algunas agencias que desean explorar algunas características de una determinada imagen femenina para acompañar un producto y que indaguen –basándose en las teorías mercadotécnicas de comportamiento del consumidor- cómo debe ser la modelo que garantice un éxito rotundo en ventas al anunciante (Velásquez, 2004: 58).

El *corpus* utilizado para llevar a cabo el estudio, estuvo constituido por los anuncios publicitarios de productos realizados en el país en los que aparecieran mujeres en el periodo comprendido entre enero y julio de 2003, en los canales

nacionales de señal abierta. De la muestra se excluyeron los comerciales de anuncios de servicios (telefonía, líneas telefónicas de entretenimiento y concurso y televisión satelital y por cable), ya que éstas utilizan estrategias de mercado con códigos particulares distintos a los aparecidos en los anuncios de productos, lo que hubiera podido introducir sesgo en la apreciación de la imagen de la mujer.

Para realizar dicho análisis, la autora construyó un instrumento de medición que permitió aproximarse a la imagen femenina a través de la descripción de estereotipos de género, roles y características estéticas asignadas a la mujer en los diversos comerciales producidos en el país y transmitidos en las fechas antes mencionadas.

En el estudio la autora asume como Rol de Género al desempeño que tiene la mujer dentro de la cuña televisiva, determinado si dicho rol corresponde al estereotipo tradicional de la mujer en la sociedad, en donde es vista como esposa, madre y ama de casa; o por el contrario, representa las tendencias de la mujer occidental en la actualidad. “Por otra parte se consideró como estereotipo, dentro de la dimensión estética, aquellas características que más se repiten. Ambos aspectos permitieron determinar cómo es la imagen femenina en la publicidad televisiva venezolana” (Velásquez, 2004: 60).

Los resultados de su investigación arrojan el predominio del rol “sensual”, con lo cual se evidencia que la publicidad venezolana expone el cuerpo femenino como recurso estético para atraer la mirada del espectador. Acota además que la postura de esta mujer ante la cámara no es en absoluto la del objeto pasivo, sino la del sujeto activo que está consciente de sus atributos y de cómo debe emplearlos para provocar reacciones específicas.

Por último, citaremos un tercer trabajo, que en la línea que veníamos planteando, se enfoca en la imagen de la mujer en los anuncios publicitarios. Es el trabajo realizado por Carola García Calderón titulado *Representaciones de la Mujer en la Publicidad Mexicana* (2004) publicado en la revista Comunicación del Centro Gumilla.

En dicho trabajo García realiza ciertos planteamientos teóricos en los que se basa su estudio, entre los que destaca la afirmación de que en la actualidad, las formas de acercamiento a la realidad, de apropiación de los usos, los sistemas de valores, las costumbres y las instituciones, se ven influidos en gran medida por la cultura de masas, ya que muchas de las representaciones sociales (lo que sabemos, pensamos o imaginamos) se encuentra permeado por los mensajes transmitidos por los medios de comunicación, y por ello, por la publicidad.

En este sentido, existen mensajes y contenidos pensados, elaborados y cifrados para las mujeres, los cuales desde las diferencias de género, reproducen y reconocen un orden social existente, por lo cual, la categoría de género es social y cultural.

Así, plantea la autora que:

al tiempo que la cultura de masas está pensada y organizada para ser un negocio rentable, atractivo para merecer el financiamiento de la publicidad, reproduce una serie de ideas dominantes en la sociedad, las representaciones que sirven para perpetuar un orden y conformar a sus receptores con el sistema de vida. (...) La construcción de las representaciones femeninas, su reproducción a través de los medios opera como el espejo a través del cual nos vemos las mujeres, las representaciones y las imágenes de uno mismo, que construimos en el discurso social y en el de los medios y donde nos vemos reflejadas y deformadas (García, 2004: 38).

Por tal motivo, el hilo conductor de su investigación es la Sociología de la vida cotidiana, debido a que es el espacio en el cual circulan los contenidos de los medios en forma de entretenimiento y como parte del tiempo libre, el espacio en el que se transmiten los roles y se reproducen las diferencias de género en la vida social y el imaginario.

La autora define la identidad de género como un conjunto de valores, creencias y comportamientos que diferencian la actitud con la que hombres y mujeres se enfrentan a la vida. Por ello, se hace importante hablar de género y de la categoría de mujer que se ha constituido con un discurso.

Al igual que otras investigaciones mencionadas en este estudio, García considera que la categoría de género responde a construcciones culturales que van más allá de las fronteras de carácter biológico de los sexos. Asimismo, que el conjunto de las expectativas y los valores sociales que se establecen para lo femenino y lo masculino constituyen el sistema de relaciones de género, por lo que se es diferente no sólo por el aspecto biológico sino por el marco de relaciones sociales.

Por otra parte, en el estudio se plantea que aunque la finalidad de los medios es principalmente de carácter económico:

Los medios les dicen a las mujeres cómo ser una excelente ama de casa, cómo educar a los hijos, cómo ser seductora y conquistar a un hombre. Aquí es donde rebasa su función económica y se vincula con el aspecto ideológico al reproducir las representaciones sociales vigentes acerca del género femenino. (...) Esta concepción del mundo femenino reducido a la familia, al agrandar; con contenidos que se presentan como apolíticos e inocentes, sirve para encubrir la realidad y constituye uno de los factores que moldea a las mujeres como conservadoras y repelentes al cambio (García, 2004: 41).

En vista de todo lo anterior, la autora concluye que los modelos de belleza, asociados a la delgadez de un cuerpo atlético y sano y a modelos femeninos

importados de Norteamérica pueden repercutir de manera negativa en la población femenina, específicamente en las adolescentes, quienes en su afán de agradar para ser aceptadas por sus pares imitan estos modelos, lo cual puede llegar a afectar su salud, tanto mental como física.

La telenovela desde una mirada apocalíptica o integrada

Como se ha mencionado reiteradamente, una de las aseveraciones en las que se basa esta investigación es el hecho de que la televisión (y con ella sus diversos géneros) se ha convertido en uno de los medios de comunicación más importantes en la actualidad, pudiendo afirmarse incluso que es el medio con mayor alcance en casi todas las sociedades del mundo. En este sentido, la televisión y sus contenidos han pasado a ser un tema de discusión importante para muchos investigadores, los que han expresado tanto afinidad como aversión hacia la misma; de allí que sea necesario plantear de manera sucinta diversos estudios sobre la TV –y los medios en general– inmersos en esta polémica. Esto nos permitirá tener una amplia visión sobre el tema en sí y sobre las posibles ventajas y desventajas que dichos estudiosos consideran que este medio tiene para la sociedad.

Entre tantos escritos -tan diferentes unos de otros- podemos hallar algo en común y es precisamente la afirmación que realizan los autores de los mismos sobre la capacidad de penetración que tiene la televisión en los hogares del mundo. Por ello, sabiendo la importancia que tiene la misma, hemos querido abordar su estudio, como ya se mencionó, a través de uno de los géneros televisivos latinoamericanos más importantes: la telenovela.

Es por esto que, para acercarnos y entender el género melodramático de la telenovela y razonar sobre su uso en la sociedad, es necesario, primeramente, estudiar

las visiones apocalípticas e integradas (en palabras de Umberto Eco) que se han planteado sobre ella. Pues, sólo con una visión global podremos entender cómo se ha llegado a afirmar que la telenovela puede influir en la construcción de imaginarios colectivos y representaciones sociales, en el caso que nos ocupa, representaciones de la mujer.

Desde una mirada apocalíptica

Para los apocalípticos, la televisión se ha convertido en uno de los bastiones de la industria cultural y con ello se ha masificado una programación que parece estar creada con la intención de mantener en sumisión a las diversas poblaciones del mundo. Por ello, desde esta postura teórica crítica radical, podríamos pensar que la telenovela no es más que un género que impone estilos de vida en la sociedad, instaurando “*la degradación cultural*” y la pérdida de valores.

En este sentido y, antes de ahondar en el tema de la televisión, y de la telenovela específicamente, debemos necesariamente mencionar los planteamientos realizados por Theodor Adorno y Max Horkheimer quienes, a pesar de no hacer referencia a la TV sino a la música y el cine, entre otros, son los primeros en acuñar el término *Industria Cultural* y en asumir una postura crítica radical con respecto a los medios de comunicación masiva.

Para comenzar debemos decir que la Teoría Crítica se identifica históricamente con el grupo de estudiosos del *Institut für Sozialforschung* de Frankfurt que se fundó en 1923, con la intención de acompañar la actitud crítica con respecto a la ciencia y la cultura, con una propuesta política de reorganización racional de la sociedad, que pudiera superar la crisis de la razón (Wolf, 1991).

La Teoría Crítica no está de acuerdo con el estudio sectorializado de la sociedad, con las disciplinas que se especializan y diferencian en distintos campos de competencia, desea proponer una teoría de la sociedad vista como un todo.

Mauro Wolf plantea que, lo que para las disciplinas sectoriales son “datos de hecho” para ésta son productos de la situación histórico-social específica, ya que “los hechos que nos transmiten los sentidos se hallan socialmente prefigurados de dos maneras: a través del carácter histórico del objeto percibido y del carácter histórico del órgano perceptivo. Ninguno de los dos es meramente natural, sino que se han formado a través de la actividad humana” (Horkheimer, 1937: 255, en Rusconi, 1968, en Wolf, 1991: 92).

La originalidad de los autores de esta escuela radica en abordar las nuevas temáticas de la sociedad de la época (el autoritarismo, la industria cultural, la transformación de los conflictos sociales en las sociedades altamente industrializadas) a través del estudio de los fenómenos superestructurales como la cultura y el comportamiento colectivo, con la intención de penetrar los fenómenos estructurales primarios de la sociedad, el capitalismo y la industrialización (Wolf, 1991).

En este sentido, Juan Igartua y María Humanes plantean que para Horkheimer (1941) “la cultura de masas no es una nueva forma de cultura popular, sino una producción creada por la industria y dirigida al mercado” (2004: 122) la cual no está destinada a conseguir objetivos culturales sino económicos, políticos o ideológicos. Los medios dan lugar a una pseudocultura, que trae consigo la sumisión al orden social a través de una oferta simple, de fácil comprensión y espectacular, que manifiesta una nueva forma de barbarie.

La industria cultural implica tanto la aplicación de la producción en serie en el ámbito de la cultura, como la unión de la producción de cosas con la producción de

necesidades. Los productos ofrecidos por los medios son estandarizados, la obra de arte se convierte en una mercancía con valor de uso; todos los productos de la industria cultural son esquematizados, con lo cual los productos aunque parezcan diferentes, son en esencia iguales. Con esto, la novedad queda descartada, todo lo cual produce una atrofia en la imaginación y la espontaneidad del que consume dichos productos, quien ya no necesita ser controlado según mecanismos psicológicos, puesto que los medios son órganos de control social que manipulan al individuo para que acepte el orden establecido (Igartua y Humanes, 2004).

Es importante señalar, que si bien los planteamientos expuestos por la Escuela de Frankfurt fueron realizados a comienzos y mediados del siglo pasado y que la misma deja de lado al receptor y su capacidad para hacer frente a los mensajes de los medios, sus planteamientos pueden aún aplicarse a la televisión para tratar de dar una explicación sobre cómo la misma se ha introducido en los espacios de la vida cotidiana trayendo consigo importantes cambios en la manera en que las personas perciben el mundo.

Tomando en cuenta esta postura crítica podríamos pensar que gran parte de la programación televisiva, entre ellas la telenovela, ha contribuido con la creación de imaginarios y representaciones, que han derivado en la tendencia a un pensamiento que conduce al fortalecimiento de la sociedad capitalista.

Sin embargo, debemos destacar, que también hay posturas apocalípticas de derecha. Según éstas la televisión como medio masivo parece estar destinada a ser un espacio dañino, puesto que no constituye un género “culto” que permita sembrar y cultivar el espíritu ni formarse, ya que es consumido por las masas que “no tienen cultura intelectual” y por ello consumen las mercancías de peor calidad, entre ellas, los melodramas (Alzuru, s/f).

En este sentido, Jonatan Alzuru, (s/f) plantea que ambas tendencias (apocalípticos de izquierda y de derecha) comparten ciertos planteamientos, entre los que se encuentra: la caracterización del melodrama televisivo como algo repetido, reiterado y calibrado por el mercado.

Aunque los teóricos apocalípticos de izquierda atribuyen al medio televisivo, y en particular al melodrama, la finalidad de distraer a las grandes mayorías del mundo real al configurar “momentos para olvidarse de la densidad de la vida” (s/p) y los intelectuales de derecha opinan que el consumidor es libre de escoger lo que va a ver, ambas miradas coinciden en que lo mejor es ver la televisión lo menos posible y nunca melodramas (Alzuru, s/f).

Sin embargo, según el mismo autor:

La hegemonía de la imagen y sus lógicas de producción industrial se salen de su ámbito, de su territorio y se apropian no sólo del espacio público sino de las formas de ver y ser de los sujetos. De allí la relevancia de repensar no sólo a la industria cultural como totalidad, sino en indagar en los acontecimientos que suceden en su interior, como en la televisión (internet, las músicas), en las telenovelas, por ejemplo, desde las cuales se construyen imaginarios colectivos, narrativas que se configuran en horizontes interpretativos de las relaciones intersubjetivas, etc. (Alzuru, s/f).

Dicho esto, para lograr una mayor comprensión del género de la telenovela, es necesario, además, abordar las posturas teóricas integradas.

Desde una mirada integrada: la importancia de las audiencias

Los teóricos integrados consideran que la televisión -sus diversos formatos y géneros- pueden ir más allá del modelo de la industria cultural (como la entienden los frankfurtianos) y que su influencia sobre las personas y su capacidad de

penetración en los hogares, pueden ser utilizadas para educar y no sólo para crear en los ciudadanos necesidades ficticias. Estos autores plantean que los medios pueden y deben ser utilizados para educar además de entretener, para formar y no sólo para vender productos, valores, etc.

Si deseamos hablar de las posturas integradas, debemos mencionar los estudios realizados en la segunda mitad de la década de los setenta sobre la polisemia de los mensajes de los medios por los llamados Estudios Culturales de la Escuela de Birmingham. En dichos estudios se plantea la existencia de significados hegemónicos y alternativos en el mismo contenido, con lo cual, la corriente crítica comienza a modificar su percepción de las audiencias (Lozano, 1997).

Se destacan los aportes de esta corriente debido a que implican el paso de una visión de la comunicación de masas que da todo el poder a los emisores de los mensajes y asume al receptor como un ente pasivo, presa fácil de la manipulación mediática (planteamientos tanto de la Teoría de la Aguja Hipodérmica como de la Escuela de Frankfurt), para considerar a las audiencias como capaces de hacer frente a los mensajes de los medios, puesto que, si los mensajes contienen significados alternativos, su recepción por parte de las audiencias puede terminar resistiendo los valores dominantes (Lozano, 1997).

Es así como, sin dejar de pertenecer a la corriente crítica y de plantear la influencia que tienen los medios en cuanto creadores y reproductores de imaginarios y, por ende, de la ideología dominante, se comienza a asumir que las audiencias pueden- y de hecho lo hacen- resistir dichos mensajes y sus valores dominantes, negociar con los mismos o rechazarlos, dependiendo entre otras cosas de mediaciones sociales, como las subculturas a las cuales pertenecen, es decir, la edad, el género, el grupo étnico, la ocupación, entre otros.

En este sentido, Stuart Hall, al referirse a la violencia en los *Westerns* plantea que:

Nunca puede haber un significado único, unívoco, para un ítem léxico sino que dependiendo de su integración en el código bajo el cual ha sido elaborado, sus posibles significados podrían organizarse en una escala que transcurre desde los dominantes a los subordinados. Esto evidentemente tiene consecuencias en el otro extremo de la cadena comunicativa: la recepción. No existe ninguna ley que asegure que el receptor va a tomar el significado preferente o dominante de un episodio de violencia, precisamente de la misma manera que el productor lo había codificado [subrayado en el original] (2004: 225).

Esta nueva perspectiva abre una brecha para ver el potencial de los medios como educadores y no como deformadores de la conciencia de las personas. La realización de estudios de recepción de las audiencias, por ejemplo, permite conocer sus gustos, intereses y preferencias; y con esa información se puede utilizar el potencial de los medios, específicamente la televisión, para formar a las audiencias en valores como: solidaridad, convivencia, cooperación, entre otros, además de poder comenzar a modificar los estereotipos de género pertenecientes a la cultura patriarcal.

En el mismo orden de ideas, desde la década de los 80 se han desarrollado en Latinoamérica distintas concepciones de los medios de comunicación, las cuales realizan aportes significativos a un nuevo paradigma comunicacional. Nos referimos a los Estudios Críticos Latinoamericanos de la Comunicación –corriente teórica muy cercana a los Estudios Culturales de la Escuela de Birmingham- entre cuyos planteamientos se encuentran los realizados en relación con la “apropiación crítica de los mensajes” y las “mediaciones simbólicas” (Pineda, 2004), y que, al igual que los Estudios Culturales, van un paso más allá de los planteamientos realizados por las corrientes críticas precedentes (entre ellas los de la Escuela de Frankfurt). Esta visión latinoamericana sin dejar de considerar la importancia de los medios en la creación y reproducción de imaginarios colectivos, atribuye al receptor la facultad de resistir

dichos mensajes hegemónicos, de negociar con los mensajes transmitidos por los medios, de forma similar a como lo plantea la escuela de los Estudios Culturales.

Podemos mencionar dentro de esta corriente de Estudios Críticos Latinoamericanos de la Comunicación, los trabajos de Néstor García Canclini en relación con el consumo cultural; los de Jesús Martín-Barbero y el uso social de los medios; los de Jorge González en relación con los frentes culturales; los propuestos por el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (Ceneca) de Chile en relación con la recepción activa, entre cuyos investigadores se encuentra Valerio Fuenzalida; y los de Guillermo Orozco y su modelo de las multimediaciones, entre otros (Lozano, 1997: 199).

Asimismo, y a pesar de que sus investigaciones no estuvieron enmarcadas propiamente en el área de los estudios de recepción, no podemos dejar de mencionar a Antonio Pasquali, quien desde Venezuela integra a la discusión antes planteada la mirada crítica sobre el poder y los medios.

Entre los grandes aportes realizados por Pasquali podemos mencionar la creación de la Cátedra de Comunicación Audiovisual en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela (UCV) en 1959 y la creación del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) también de la Universidad Central de Venezuela en 1974, instituto éste que continúa hoy en día realizando grandes aportes en el campo de las investigaciones de la comunicación (Pineda, 2010).

Además, entre los aportes teóricos más importantes realizados por este autor a los estudios de la comunicación en Latinoamérica podemos mencionar el desarrollo de sus conceptos teóricos de comunicación, información y difusión, con los que pretendía demostrar cómo los medios masivos niegan la real comunicación y generan

procesos distorsionados de información que sólo llegan a ser de difusión. Para él, la comunicación es en esencia una propiedad de las relaciones humanas, un intercambio recíproco entre iguales, del diálogo y el con-saber. Sus planteamientos introdujeron diversas interrogantes e inquietudes en el pensamiento latinoamericano, especialmente en lo concerniente a los conceptos de “comunicación de masas” y “medios de comunicación”, ya que, los procesos mediáticos son unilaterales y se alejan en gran medida de la bidireccionalidad y el diálogo que él plantea como fundamentales en el proceso de la comunicación (Pineda, 2010).

En resumen, con los aportes realizados por los investigadores antes mencionados se abrió el camino para un conjunto de estudios empíricos latinoamericanos sobre recepción activa, los cuales, con el apoyo de disciplinas como la etnografía, la antropología, la historia y la sociología política, entre otras, estudiaron los procesos de usos y apropiaciones críticas de los mensajes de los medios masivos por parte de las audiencias de zonas populares de la región.

Los estudios realizados por estos autores, en líneas generales, aunque con sus diferencias, enfatizan la posibilidad de las audiencias de negociar los mensajes transmitidos por los medios masivos, con lo cual se incluyen posibilidades reales en los usuarios para “subvertir, mediante procesos de codificación/decodificación, la cultura masiva” (Pineda, 2004).

Lo planteado en este último apartado evidencia las divergencias que existen entre las posturas del grupo de autores con una mirada integrada de los medios y los planteamientos realizados por los autores con una mirada apocalíptica, no sólo con respecto al papel ejercido por las audiencias en el proceso de recepción, sino con la utilización que puede darse a la influencia que efectivamente ejercen los medios sobre las mismas, es decir, la utilización del poder de penetración de los medios (y en especial de la televisión) como herramienta educativa. Este punto específico es el

que trataremos a continuación, especialmente el que se refiere al papel de los medios como agentes socializadores, ya que este aspecto es de suma importancia para los planteamientos realizados en esta investigación, debido a que hace énfasis en la facultad de los medios para educar (sea con intención o sin ella) y por ende crear o recrear los valores, las creencias y las opiniones existentes en la sociedad en lo concerniente a las visiones de mundo en general y de la imagen de la mujer en particular.

Debemos acotar que las mismas características que hacen de la televisión y de la telenovela herramientas de propagación de los valores no deseados que hemos mencionado en apartados anteriores, son las que hacen posible que se conviertan en herramientas educomunicativas.

El entretenimiento televisivo una posibilidad educativa

El chileno Valerio Fuenzalida es uno de los autores que realiza estos planteamientos. Para Fuenzalida la televisión socializa, pero lo hace de modo distinto a la escuela, con un lenguaje y temáticas diferentes. Sus investigaciones de la recepción privada en el hogar han permitido descubrir que existe un proceso de “resemantización educativa” realizado por diversas audiencias, proceso mediante el cual éstas producen relecturas, resignificaciones y apropiaciones educativas en relación con diversos programas ofrecidos por la televisión. El hogar es la base de este proceso de resignificación y constituye un espacio-tiempo cultural con características distintas al de otros espacio-tiempo (Fuenzalida, 2005).

Para este autor, las audiencias tienen expectativas educativas diferentes en cuanto a lo que esperan recibir dentro del espacio-tiempo particular que es el hogar, las cuales se denominan “expectativas existenciales situacionales”. En tal sentido, las

expectativas educativas que las audiencias tienen con respecto a la televisión se dirigen hacia temáticas que aluden más a necesidades existenciales de su vida cotidiana. En palabras del autor:

La audiencia televisiva en el hogar, produce, entonces, una diferente expectativa conceptual acerca de una “televisión educativa”. Ella no está relacionada con temas de escolaridad formal o de instrucción de capacitación –expectativas relacionadas con otras situaciones de espacio-tiempo– sino con temas existenciales y cotidianos que aparecen televisivamente en géneros habituales como telenovelas y otras ficciones, docudramas y programas magazinescos. Se produce, entonces, el nuevo concepto de eduentertainment o eduentretención, en donde se imbrican los elementos de entretención y educación, elementos que habitualmente se disociaban en las emisiones educativas formales (Fuenzalida, 2005: 26).

Las audiencias, dentro del espacio-tiempo lúdico que es el hogar, desean programaciones que les permitan realizar diversas exploraciones con respecto a su vida cotidiana, comparar y escudriñar otras maneras de actuar, fantasear con lo posible y lo diferente e indagar sobre su identidad, lo cual se logra tanto de manera individual como colectiva, a través de conversaciones con respecto a las programaciones, en el hogar y fuera de él.

A este respecto plantea que:

Desde el interior de este espacio lúdico de entretención televisiva la audiencia realiza *aprendizajes*, en los cuales el conocimiento se deduce más bien comparando la propia experiencia con la experiencia de otras personas reales o imaginarias, a diferencia de programas con discusiones abstractas sobre generalizaciones conceptuales. Este proceso de aprendizaje a través de la identificación y el reconocimiento aparece complejo: implica la presentación, por parte del emisor, de modelos y situaciones concretas, que operan atrayendo afectivamente el interés exploratorio del televidente. Si este es situacionalmente atraído, atiende con mayor concentración, se involucra de modo más activo e interactúa con el texto televisivo evaluándolo y resignificándolo desde su situación socio-cultural (...) Desde el interior del espacio lúdico de entretención, aparece un modo de aprendizaje –afectivo, dramático– más por vía de identificación emocional que por razonamiento conceptual (Fuenzalida, 2005: 135-136). [cursivas en el original].

Es por lo antes planteado que Fuenzalida considera que la manera de aprovechar el gran potencial educativo que tiene la televisión es a través de la presentación de programas entretenidos, que atraigan al público y cuyos contenidos presenten los valores que se desea tengan las personas para lograr una sociedad mejor. Esto, según el autor, puede lograrse a través de la realización de telenovelas, seriados, docudramas, testimoniales, entre otros.

Con lo planteado por el autor podemos evidenciar el gran potencial que tiene la telenovela como herramienta para la formación en valores. Cómo, según el autor, el utilizar programas que sean entretenidos y que presenten situaciones con las cuales los televidentes se puedan identificar, que les permitan reflexionar sobre las situaciones planteadas sin sentir que están siendo “aleccionados” o “sermoneados” puede servir como espacio educativo. Todas estas características las posee la telenovela, género que además goza de una gran sintonía.

Sin embargo, estos planteamientos también sirven para que podamos constatar cómo este potencial educativo está siendo desaprovechado y cómo, según investigaciones reseñadas en apartados anteriores, la imagen de la mujer presente en los medios en general y en la telenovela en particular, sigue siendo una imagen conservadora, patriarcal, en la cual se la asocia sólo con labores del hogar y del cuidado de los hijos, se la utiliza como objeto sexual para vender productos, entre otras, con lo cual se está produciendo el proceso educativo que menciona el autor, pero no con los valores deseados.

Otro investigador que corresponde mencionar, dado que refuerza los planteamientos expuestos hasta ahora, es el español Joan Ferrés, quien, realiza aportes significativos en relación con la utilización del entretenimiento como herramienta para el aprendizaje. En este sentido, Ferrés afirma que la televisión, por ejemplo, educa aunque no sea su intención hacerlo; es decir, incluso en los casos en

los que no lo pretende de manera explícita, ya que transmite conocimientos, principios y valores (Ferrés, 1995).

Manifiesta este autor que la televisión posee unas características que la hacen muy atractiva y por ello realzan su carácter espectacular. Por una parte, la televisión proporciona una gratificación inmediata a través del juego de las formas, los colores, la música, las voces seductoras y los efectos sonoros, entre otros. Otro aspecto que se debe mencionar es el dinamismo de los programas, lo que deriva no sólo de la movilidad de las cámaras sino del montaje, el cambio de los planos, lo que implica una gratificación sensorial. Sin embargo, según Ferrés, la espectacularidad de la televisión no sólo deriva de los aspectos sensoriales, sino de su potencialidad narrativa y emotiva, la cual implica mecanismos de identificación y de proyección por parte de las audiencias, lo que es, una implicación emotiva de las mismas con lo que están viendo, que puede llevar a una liberación catártica (Ferrés, 1995).

Para Ferrés, es justamente la capacidad espectacular de la televisión la que la convierte en un medio eficaz para la transmisión de ideas y valores, ya que es a través de esos parámetros como la televisión socializa. En sus propias palabras:

Es desde los parámetros del espectáculo como la televisión socializa, tanto cuando lo hace de manera intencional como cuando no lo pretende explícitamente. La televisión transmite ideas y valores desde lo sensorial, más que desde lo conceptual, desde las imágenes más que desde las palabras, desde las emociones más que desde la racionalidad, desde el subconsciente más que desde la conciencia. (...) En la resolución de las historias, de los relatos, de los conflictos, de los dramas se premia a unos personajes y se castiga a otros. También se los premia o se los castiga a partir del tratamiento formal que se les da. Al premiarlos o castigarlos, se premia o se castiga todo lo que representan. Es así como la televisión cumple, no siempre intencionalmente, su función socializadora. (Ferrés, 1995: 39-40).

Como podemos ver, los autores citados ponen el énfasis en el papel socializador de los medios, en su gran potencial como educadores, sea que deseen educar de manera consciente o sin pretenderlo. De las posibilidades que tienen los programas de entretenimiento a través de sus características espectaculares y de la presentación de situaciones cotidianas que atrapan a los espectadores apelando a sus emociones y presentando situaciones en las cuales pueden reflexionar a través de la comparación con sus propias vidas.

En este sentido, podríamos decir, específicamente de la telenovela, que –de acuerdo con los planteamientos de los autores que sostienen esta postura y reiterando lo planteado con anterioridad- es un medio capaz de transmitir valores negativos, estereotipos, concepciones erradas o desactualizadas en torno a la mujer, sus características y la manera en la que debe relacionarse con los demás, o formar y educar con la finalidad de contribuir en la creación de los cambios que las sociedades del mundo requieren.

En el mismo orden de ideas y, para concluir este capítulo, es importante mencionar los trabajos de Thomas Tufte, investigador sudafricano que también ha abordado el tema del Eduentretenimiento (EE). Según Tufte:

El Eduentretenimiento (EE) está siendo utilizado cada vez más en el tratamiento de temas relacionados con la salud, desde tópicos de presión arterial, consumo de tabaco y promoción de vacunaciones hasta la planificación familiar y la prevención del VIH/SIDA. El resultado es un número creciente de productos de medios, especialmente de radio y telenovelas y una serie similar de productos diseñados con el objetivo específico de educar las audiencias (2004: 26).

En este sentido, es en el campo de la Comunicación para la Salud en el que han sido realizados los mayores esfuerzos de EE, debido a que el impacto devastador del VIH/SIDA ha generado una necesidad urgente por un pensamiento innovador en el que las iniciativas de EE han emergido como consecuencia.

Es así como plantea el autor tres momentos en el desarrollo de trabajos relacionados con el EE, a los que él denomina generaciones: la primera generación de investigaciones estaría constituida por los trabajos que utilizan las herramientas del Mercadeo Social para lograr sus fines, éstas se basan especialmente en la educación de las masas a través de los medios de difusión masiva para el cambio de comportamiento.

Manifiesta Tufte que estos estudios tienen su origen en la década del 70 y que uno de los pioneros es el mexicano Miguel Sabido, quien usó la ficción televisiva para el cambio de comportamiento pro-social y produjo, entre 1975 y 1985, un total de 7 telenovelas con mensajes sociales (Tufte, 2004).

La segunda generación intenta ir un paso más allá, ya que las aproximaciones que utilizan el Mercadeo Social tienen como finalidad la consecución de un cambio individual del comportamiento, mientras que la segunda generación de investigaciones tiene una preocupación por involucrar a la comunidad, como medio para involucrar a las audiencias o grupos objetivo de una manera más efectiva. En esta segunda generación las tradiciones de la comunicación participativa o comunitaria están encontrando su camino dentro del EE, lo que ha llevado al resurgimiento de los planteamientos de la Pedagogía Dialógica del educador brasileño Paulo Freire (Tufte, 2004).

Entre los estudios realizados dentro de esta segunda generación de EE, el autor menciona uno de los esfuerzos más amplios y con resultados favorables: es el caso de *Soul City* (Ciudad del Alma), una serie sudafricana iniciativa de los doctores Garth Japhet y Shereen Usdin, cuya preocupación principal eran las condiciones de salud de madres e hijos en las zonas pobres de Johannesburgo.

Soul City fue transmitida por televisión a mediados de 1994 pero el concepto en el que se sustentaba incluyó complementar la serie de televisión con columnas en periódicos, luego series de radio y más tarde material educativo con los mismos temas, los que se basaban en las historias de los ciudadanos ficticios de la Ciudad del Alma (Tufte, 2004).

En el 2004 la serie antes mencionada ya llevaba 7 temporadas y en el 2000 lanzaron una nueva iniciativa llamada *Soul Buddyz* (Amigos del Alma), dirigida a niños entre los 8 y los 12 años. Esta nueva serie consistía en 26 episodios de televisión, seguidos de una serie de radio en tres lenguajes diferentes, un material que aborda el tema de las habilidades para la vida en la escuela y un libro dirigido a orientar al personal de atención. En 2004 se habían producido 2 temporadas de *Soul Buddyz*.

La tercera generación de investigaciones y trabajos realizados en EE, según Tufte, es la que le da un énfasis mayor a la identificación del problema, es decir, se reconoce en gran medida el hecho de que la falta de información no es el centro del problema, sino la habilidad de identificar los problemas y actuar sobre ellos. Es por ello, que el empoderamiento será el centro del reto.

Según el autor:

La identificación del problema lleva a la identificación de soluciones que van más allá del cambio individual de comportamiento y que tienen que ver con un problema estructural, temas basados en los derechos, inequidades de género, condiciones socio-económicas, etc. La necesidad de cambio social permanece en el centro del problema y como consecuencia las iniciativas de EE tendrán que abogar por el cambio social –no excluyendo, sino en adición al cambio individual de comportamiento- con el objetivo de encontrar soluciones (Tufte, 2004: 36).

Como ejemplo de esta tercera generación, Tufte comenta el caso más exitoso en Latinoamérica, que es el de la ONG *Puntos de Encuentro* en Nicaragua, la cual, a pesar de ser éste un país pequeño y que no es un gran productor de telenovelas, realizó la primera telenovela nicaragüense de 26 episodios en 2001 llamada *Sexto Sentido*. Dicha telenovela, aun siendo una serie que abordaba temas sociales, obtuvo un buen posicionamiento en el gusto de un porcentaje grande de la población juvenil de ese país, tanto así que hubo una segunda temporada de la telenovela que se transmitió entre 2003 y 2004.

En síntesis, lo que caracteriza según el autor antes mencionado a la tercera generación de estrategias de EE es que su aproximación conceptual va más allá de postular la simple necesidad de difundir información y de las estrategias de mercadeo social o incluso de las estrategias de comunicación basadas en la comunidad, para estos enfoques los esfuerzos deben ir combinados con una fuerte orientación a la acción (Tufte, 2004).

Hasta este punto hemos hecho una revisión a grandes rasgos de investigaciones anteriores relacionadas con la nuestra para poder ver cómo ha sido abordado el tema con anterioridad y poder extraer de las investigaciones precedentes informaciones que puedan ser útiles a la nuestra. Asimismo, hemos hecho un paneo general por lo que hemos llamado –siguiendo a Umberto Eco- teorías con una mirada apocalíptica de los medios y teorías con una mirada integradora de los mismos para observar cómo ha sido abordado el tema de los medios de comunicación - específicamente la televisión- y la construcción de la realidad, ya que nuestro estudio versa sobre uno de los géneros televisivos más populares en Latinoamérica, el cual es la telenovela. Finalmente, realizamos una breve reseña de las visiones de tres autores (Fuenzalida, Ferrés y Tufte) en relación con los planteamientos de la Educomunicación, para poder conocer las posibilidades educativas de la telenovela en caso de que sus contenidos sean los deseados.

Todo este recorrido ha sido realizado con la finalidad de dar sustento teórico a una de nuestras categorías de investigación: la telenovela. En el próximo capítulo abordaremos otros aspectos teóricos de interés para nuestro estudio, esta vez relacionados con nuestra otra categoría de investigación: la imagen de la mujer. Dichos temas son: la teoría de las representaciones sociales y los estudios de género.

CAPÍTULO II

IMAGEN DE LA MUJER: REPRESENTACIONES SOCIALES Y ESTUDIOS DE GÉNERO

La Teoría de las Representaciones Sociales

Luego de todo lo planteado hasta el presente capítulo, se hace evidente que la intención de esta investigación es indagar la posible relación entre los contenidos de las telenovelas y la formación de valores y creencias en las audiencias, específicamente en nuestro caso, en relación con los valores y creencias asociados con la imagen de la mujer.

Hemos mencionado hasta este momento, diversos autores cuyos estudios avalan y sustentan estos planteamientos con sus propias investigaciones. Sin embargo, consideramos que para entender en profundidad cómo se da el proceso de apropiación de los contenidos presentes en la telenovela –o por lo menos de algunos de ellos- por parte de las audiencias, es necesario abordar el concepto de representaciones sociales desarrollado por Serge Moscovici.

En tal sentido, este apartado se basará en gran medida en el trabajo *Género, psicología y desarrollo rural: la construcción de nuevas identidades. Las representaciones sociales de la mujer en el medio rural* (2006) de Fátima Cruz Souza, autora que realiza una revisión exhaustiva del tema de las representaciones sociales y su vinculación con la identidad de género. De más está decir que la información aportada por Cruz será igualmente complementada con información proveniente de otros autores que también han abordado el tema en cuestión.

Sin embargo, antes de entrar de lleno en el tema de las representaciones sociales, es preciso hacer mención a algunos planteamientos teóricos que anteceden a los realizados por Serge Moscovici y en los cuales sus planteamientos se inscriben. Para ello, debemos comenzar por explicar someramente lo que según este planteamiento teórico se entiende por realidad social y para esto es necesario referirnos a Peter Berger y Thomas Luckmann, quienes a partir de los planteamientos de Alfred Schütz desarrollan este concepto.

En tal sentido, para Berger y Luckmann:

la construcción social de la realidad hace referencia a la tendencia fenomenológica de las personas a considerar los procesos subjetivos como realidades objetivas. Las personas aprehenden la vida cotidiana como una realidad ordenada, es decir, las personas perciben la realidad como independiente de su propia aprehensión, apareciendo ante ellas objetivada y como algo que se les impone (1991, en Araya, 2002: 13).

Esto implica que las personas, en sus interacciones con otras, construyen socialmente ciertos conocimientos a los que les dan categoría de realidad a pesar de ser producto de esas mismas interacciones. Por ello, para los autores, el mundo de la vida cotidiana es aquel que las personas establecen como realidad, un mundo en el cual el sentido común, que lo conforma, es asumido como la realidad por excelencia, con lo que dicho mundo se impone sobre la conciencia de las personas, quienes lo perciben como una realidad ordenada, objetivada y ontogenizada (Araya, 2002).

Ahora, como las personas pertenecen a diferentes grupos, los cuales representan distintas categorías sociales, la adscripción a los mismos va a incidir en la elaboración individual de la realidad social, este hecho es justamente el que posibilita visiones compartidas de la realidad e interpretaciones similares de los acontecimientos dependiendo del o los grupos de adscripción.

Lo anterior implica que la realidad de la vida cotidiana es una construcción intersubjetiva, un mundo compartido en el cual los procesos de interacción y comunicación en los que las personas comparten, permiten que se experimenten las unas a las otras. En el mundo de la vida cotidiana, “el medio cultural en que viven las personas, el lugar que ocupan en la estructura social, y las experiencias concretas con las que se enfrentan a diario influyen en su forma de ser, su identidad social y la forma en que perciben la realidad social” (Araya, 202: 14).

Aclarado este punto, podemos dar entonces paso al concepto de representaciones sociales. Así, según Cruz, la tesis de Moscovici es bastante sencilla: las representaciones sociales constituyen un conjunto de afirmaciones, conceptos y explicaciones cotidianas que provienen de las comunicaciones interpersonales, cuyo objetivo no es científico sino práctico y consiste en ayudar a la regulación de los comportamientos tanto intra como intergrupales (2006).

Otra investigadora que aporta una definición que puede ser esclarecedora en relación con el concepto de las representaciones sociales es Denise Jodelet, para quien las representaciones sociales son:

La manera en que nosotros sujetos sociales, aprehendemos los conocimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan, a las personas de nuestro entorno próximo o lejano. En pocas palabras el conocimiento “espontáneo”, ingenuo (...) que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común o bien pensamiento natural por oposición al pensamiento científico. Este conocimiento se construye a partir de nuestras experiencias, pero también de las informaciones, conocimientos y modelos de pensamiento que recibimos y transmitimos a través de la tradición, la educación y la comunicación social. De este modo, ese conocimiento es en muchos aspectos un conocimiento socialmente elaborado y compartido. (Jodelet, 1984: 473, en Araya, 2002: 27).

En este sentido, es a través de las representaciones sociales que las personas pueden explicar su entorno, ya que, éstas conocen la realidad circundante por medio

de explicaciones extraídas de los procesos de comunicación. Y el pensamiento social y las representaciones sociales sintetizan dichas explicaciones conformando un tipo particular de conocimiento: el conocimiento del sentido común, el cual implica cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana.

Debemos aclarar, sin embargo, que las representaciones sociales no son meras reproducciones a nivel mental de lo real, sino reconstrucciones activas de la realidad, en las que se agregan matices, acentuando algunos aspectos y eliminando otros, esto es, interpretando lo real a partir de un punto de vista individual, que se encuentra fundamentado en las experiencias anteriores, el contexto social y la visión de mundo que envuelve al sujeto.

Este planteamiento supone que las personas no sólo procesan sino que también generan la información, por lo cual no son simples reproductoras de información, sino productoras tanto de informaciones como de significados (Colina, 2000).

Lo anterior implica que, la creación de las representaciones sociales, y con ellas de las maneras en las que las personas se explican su realidad, es un camino de doble vía. Por un lado, existen concepciones en la sociedad que son compartidas por ésta, por otro, el proceso de apropiación de la representación, conlleva que la persona aporte información relacionada con sus experiencias, con lo cual, no sólo recibe y procesa la información, sino que también la genera.

En el mismo orden de ideas, Araya plantea que las representaciones sociales son “filosofías” surgidas en el pensamiento social, que las personas al nacer dan por supuestas como lo hacen con su entorno natural y físico. Ese entorno simbólico existe como una realidad en sí misma y sólo es cuestionado bajo circunstancias concretas. Sin embargo, en vista de que las personas tienen maneras específicas de

comprender, comunicar y actuar sobre sus realidades, una vez que comprometen su pensamiento ya no sólo están reproduciendo su entorno social simbólico sino que cambian dichas realidades al actuar sobre ellas (2002).

En este punto es importante precisar, que la introducción de nuevos elementos en la interpretación y justificación de las prácticas de la vida cotidiana de un grupo no se da sin contratiempos, muy por el contrario, introducir nuevas informaciones a las representaciones ya existentes crea conflictos y contradicciones al interior de dichos grupos, lo que lleva a una elaboración de la nueva información que implica asimilar la misma y acomodarla en los enfoques preexistentes de la vida (Cruz, 2006).

Lo antes expuesto evidencia la importancia de este concepto cuando se trata de explicar la construcción social de la realidad, ya que dicho concepto sirve para exponer el proceso de apropiación y generación del conocimiento del sentido común. Esto es importante, no sólo porque sirve para explicar cómo y por qué las personas ven el mundo como lo hacen, sino por qué estas concepciones de la realidad que las personas poseen, a saber, estas representaciones sociales, sirven para establecer relaciones entre las personas y para regular de cierto modo los comportamientos de las mismas.

Características de las Representaciones Sociales

Una vez esbozado el concepto de representaciones sociales, se hace necesario describir –brevemente– cuáles son sus características fundamentales. Según Jodelet las representaciones sociales tienen cinco características principales: a) siempre son la representación de un objeto; b) tienen un carácter de imagen y la propiedad de poder intercambiar lo sensible y la idea, la percepción y el concepto; c) tienen un

carácter simbólico y un significante; d) son tanto una construcción psicológica como social; y e) tienen un carácter autónomo y creativo (1988, en Colina, 2000).

Por su parte Cruz realiza una explicación más detallada y plantea que las características de las representaciones sociales son las siguientes: en primer lugar, toda representación social lo es con respecto a un objeto, ya que representar significa hacer presente algo. En el caso particular de la representación, hacer presente a nivel mental algo que está materialmente ausente, en este sentido, tiene la propiedad de intercambiar lo material por una abstracción y la percepción por un concepto (2006).

En estrecha relación con la anterior, encontramos la segunda característica: la representación social tiene aspectos figurativos que implican la transformación del conocimiento aprehendido en imagen, pero también aspectos simbólicos en los que dicho contenido adquiere un sentido y un significado para el individuo y el grupo al cual pertenece. Dicha transformación permite la simplificación del objeto para hacerlo más accesible a la comunidad.

De la tercera característica ya habíamos hecho mención con anterioridad en este mismo apartado y es que la representación social no es una copia interiorizada de la realidad sino una elaboración personal y grupal, en la cual tanto el sujeto como la realidad participan activamente en la apropiación del conocimiento social. Ampliando esta idea, Cruz plantea que:

Es lo que Berger y Luckmann (1968/1991) han denominado la “construcción social de la realidad”, donde la realidad no “es” sino aquello que se va construyendo en sus significados a partir de las relaciones sociales y transmitiéndose a las generaciones sucesivas a través de los procesos de socialización. Pero, en este proceso, los sujetos no son consumidores pasivos de representaciones, sino que las fabrican, las transforman, las reconstruyen y las transmiten a los demás en un proceso dialéctico entre realidad objetiva y subjetiva (2006: 37).

La cuarta característica es que las representaciones sociales tienen, como su nombre lo indica, carácter social, ya que son elaboradas y compartidas por un grupo para clasificar un objeto social y explicar sus características e incorporarlo a su realidad cotidiana. Es decir, no son procesos cognitivos individuales que actúan sobre objetos sociales, sino procesos cognitivos colectivos que tienen la finalidad de generar la comprensión y apropiación de la realidad material y social.

Como quinta característica se encuentra que es una forma de pensamiento natural –no institucionalizado– que tiene sus bases en el sentido común. Las nuevas informaciones se van integrando a las existentes a partir de las conversaciones entre los miembros de la colectividad y de las que son divulgadas a través de los medios de comunicación. Este proceso, se produce al principio utilizando la información sólo como referencia, pero luego, en la medida en que las prácticas se van transformando, esas representaciones se convierten en verdades para el sentido común.

Es importante en este punto hacer un inciso, ya que este aspecto es fundamental para nuestra investigación, puesto que plantea el papel que juegan los medios de comunicación en la creación y difusión de representaciones sociales. Así, en el caso que nos ocupa, que es la telenovela, esta teoría plantea que una de las fuentes que determinan a las representaciones sociales son las diversas modalidades de la comunicación social, entre las que podemos incluir a los diversos medios (al transmitir valores, creencias, conocimientos y modelos de conducta) y la comunicación interpersonal, ya que, según la teoría, es en las conversaciones de la vida cotidiana donde no sólo afloran las representaciones sociales, sino donde se construyen.

Sin embargo, a este respecto, Carlos Colina plantea que:

Moscovici hizo desmedido énfasis en la comunicación interpersonal (conversaciones) como el lugar por excelencia en donde se forjan las

representaciones sociales. Nosotros, hemos de decir con Farr, Jodelet e Ibañez, que las llamadas comunicaciones sociales mediadas tienen un papel cada vez más importante en la creación, transformación y reflejo de las mismas. Los distintos medios nos presentan modelos de conducta y nos transmiten modelos de pensamiento, informaciones, valores y creencias, que influyen en nuestras prácticas y en nuestra visión de la realidad. Al menos hoy en día es innegable el papel de los medios como una fuente básica de las representaciones sociales. Es más, desde el siglo pasado, con las telecomunicaciones tradicionales, asistimos a una especie de comunicación interpersonal mediada que se amplía ahora con la interactividad de las redes telemáticas (2000: 53).

Afirma también el mencionado autor que existen sorprendentes coincidencias entre la teoría de las representaciones sociales y la perspectiva de las mediaciones, ya que en la conformación de las representaciones sociales se encontraría la información proveniente de los medios, pero también la que proviene de otras instituciones como la escuela, la iglesia, etc. y la que el propio sujeto recolecta de su experiencia cotidiana. Con lo que –al igual que en la perspectiva de las mediaciones- se estaría superando el mediacentrismo, porque la práctica con las cosas y la observación de las mismas también cuentan. Las representaciones sociales emergen en medio de mediaciones que no son sólo tecnológicas, numerosos procesos influyen en los procesos sociales, porque la multicausalidad siempre estará presente en los procesos comunicacionales.

Podemos observar en los planteamientos anteriores, cómo según el citado autor, los medios de comunicación son cada vez más influyentes en la creación y difusión de representaciones sociales, lo que además, concuerda con los planteamientos realizados en el capítulo anterior en relación con las teorías de los Estudios Culturales y los Estudios Críticos Latinoamericanos de la Comunicación, quienes plantean igualmente la importancia de las mediaciones en el proceso de recepción de los contenidos de los medios.

Dicho esto, continuamos con la sexta característica, la cual indica que las representaciones sociales tienen una dimensión afectiva que, junto con la cognitiva, van a constituir las estructuras con las cuales las personas interpretan, seleccionan, vinculan e interconectan las informaciones provenientes del medio.

La última característica es consecuencia directa de la anterior, e implica que tienen una función práctica de servir como guía del comportamiento de los individuos en sus interacciones en la vida cotidiana, ya que el componente afectivo mencionado anteriormente, guía actitudinalmente a los sujetos en relación con los objetos sociales (Cruz, 2006).

Elementos de las Representaciones Sociales

Otro aspecto de las representaciones sociales que es necesario mencionar son los elementos constitutivos de las mismas. En este sentido, Cruz cita tres elementos planteados por Jodelet de los cuales haremos mención brevemente a continuación:

El primero de los elementos es el contenido de la representación, el que implica el conjunto de informaciones, conocimientos y nociones con respecto a un objeto social. Dicho contenido, tiene una dimensión figurativa, una dimensión simbólica y una dimensión afectiva en relación con el objeto social.

El segundo elemento es el objeto social propiamente dicho. Éste es el elemento central de la representación e incluye cualquier situación, hecho, personaje, lugar, concepto, etc.

Y el tercer elemento es el sujeto, ya que la representación social lo es siempre de un sujeto (sea éste un individuo, un grupo, una familia, una clase) en relación con

otro sujeto, es decir, es un sujeto, individuo o grupo el que percibe al objeto social y elabora contenidos sobre éste (2006).

Funciones de las Representaciones Sociales

Siguiendo con los planteamientos de Cruz, las funciones de las representaciones sociales son cuatro. La primera de ellas es la integración de la novedad. Esta función implica, la posibilidad de integrar nuevas informaciones al repertorio anterior de conocimientos, volviendo, de este modo, familiar lo que hasta ese momento era desconocido. Esto se produce a través de los procesos de asimilación de los nuevos contenidos y la acomodación de los mismos en las estructuras de contenido anteriores, lo cual permite incorporar las nuevas realidades sin rupturas abruptas entre las nuevas informaciones y los conocimientos anteriores, con lo que se posibilita la transformación de los contenidos del pensamiento del sentido común (2006).

Este proceso se produce al principio utilizando la información sólo como referencia, pero posteriormente y en la medida en que las prácticas de los sujetos se van transformando, estas nuevas representaciones se van convirtiendo en verdades para el sentido común. Cabe acotar que el hecho de introducir nuevas informaciones a las representaciones ya existentes crea conflictos y contradicciones, que sólo luego de ser resueltas llevan al proceso de asimilarlas y acomodarlas a las informaciones preexistentes.

La segunda función descrita por la autora, es la interpretación y construcción de la realidad. Esto implica que las representaciones sociales configuran un marco de referencias con el que las personas pueden clasificar y evaluar los objetos sociales de su entorno a partir de categorías simples y operativas que facilitan la aprehensión de

la realidad. Es decir, las representaciones sociales son instrumentos que permiten la interpretación de la realidad como miembros de un grupo y una cultura que comparten un universo de sentido dado por la posibilidad de comunicación e interacción social. Debemos recordar, que las personas no sólo interpretan la realidad sino que la construyen, con lo cual las representaciones se conforman y modifican en el proceso de interacción social y, de este modo, se reconstruye la realidad interpretada.

En tercer lugar encontramos una de las funciones que en nuestra opinión es de las más importantes y es la orientación de las conductas. El hecho de que las representaciones sean un marco de referencia con el cual las personas y los grupos conocen su entorno y que ellas tengan dentro de sus dimensiones una dimensión afectiva que implicará una valoración positiva o negativa del objeto social en cuestión, posibilita que las representaciones sociales determinen en muchos casos la evaluación que harán del mencionado objeto social. Con ello, las decisiones que tomarán en relación con el objeto, la persona o la situación en concreto a la que se estén enfrentando.

La cuarta función descrita por Cruz es, desde nuestro punto de vista, la más importante para esta investigación. Es la que permite explicar el mecanismo a través del cual las representaciones sociales de mujer -la imagen de la mujer- presentes en la telenovela *“Voltea pa’ que te enamores”* pudieran influir en las representaciones sociales de las audiencias y sus visiones de mundo. Esta función es la de conformación de las identidades personales y grupales.

De acuerdo con Cruz:

la construcción de las identidades se basa en gran medida en la conciencia de pertenencia a ciertos grupos sociales y en la significación afectiva y evaluativa resultante de dicha pertenencia (Tajfel, 1982 y 1984). Las RS,

que son teorías del sentido común socialmente elaboradas y compartidas por un grupo concreto, permiten establecer comparaciones intergrupales que son imprescindibles en la construcción de la identidad grupal. El proceso por el cual un grupo construye las representaciones sobre un determinado objeto social propicia la comparación y la diferenciación con otros grupos sociales de referencia. Se establece así un marco de elementos simbólicos comunes que articula una identidad social, al mismo tiempo que construye las diferencias con los “otros” (2006: 43).

Como podemos observar, esta información en relación con la función de conformación de las identidades personales y grupales de las representaciones sociales, permitiría explicar por ejemplo, el proceso por medio del cual hombres y mujeres establecen las diferencias entre ambos grupos, así como las características que se atribuirían a lo interno de cada grupo y entre grupos.

Por último, Colina menciona otra función de las representaciones sociales, y es que las mismas contribuyen a la legitimación y fundación del orden social, al lograr que las personas acepten la realidad social instaurada (2000).

En resumen, las representaciones sociales cumplen diversas funciones, entre las que hemos mencionado: la integración de la novedad; la interpretación y construcción de la realidad; la legitimación y fundación del orden social; la conformación de identidades individuales y grupales y la orientación de las conductas. Las dos últimas son las que consideramos más importantes para el desarrollo de nuestra investigación, ya que explican el proceso a través del cual los hombres y las mujeres adquieren sus identidades de género y actúan en consecuencia. Por ello, procedemos a ahondar en el tema de las representaciones y los estereotipos de género en el apartado siguiente.

Representaciones Sociales y Estereotipos de Género

Para comenzar el abordaje de este punto consideramos importante definir la noción de estereotipo. Se asume que el mismo es una de las formas más frecuentes de representación social, que consiste en una imagen mental, generalmente muy simplificada, de alguna categoría social (persona, institución o acontecimiento). La misma es compartida por un gran número de personas en sus categorías esenciales. Para Tajfel, “la representación social es más que el estereotipo, pero éste constituye una parte importante de la representación social” (1982: 22 en Cruz, 2006: 44).

Entonces, desde el estereotipo se asignan características comunes a los miembros de un mismo grupo, marcando al mismo tiempo, diferencias con otros. Así, cuando un sujeto es asignado a una categoría social, también se le asignan las características de esa categoría social, con lo cual se espera que piense, sienta y se comporte de forma coherente con dichas características. En vista de esto, los demás interactuarán con el sujeto de acuerdo con las expectativas que tengan de él como miembro de la categoría en cuestión. Es decir, los sujetos no son tomados como individuos sino como parte de un grupo y son percibidos como muy parecidos entre ellos.

Lo descrito en el párrafo anterior no sucede sólo con las personas que no pertenecen al grupo y que lo perciben “desde afuera”, también sucede con los individuos que integran la categoría social: la pertenencia a determinados grupos va a configurar su identidad tanto individual como grupal.

En palabras de Cruz:

Cada sujeto participa en un conjunto de sistemas simbólicos que va a determinar básicamente su visión de mundo, su manera de ver las cosas. Su manera de relacionarse con los demás estará determinada por los

valores y la concepción del mundo que se comparta en el grupo donde está inmerso. Cada persona no se relaciona con el mundo y con los demás de manera neutral y desprovista de estereotipos, se relaciona siempre en función de su medio, de su historia, de sus afectos y de un sistema de fidelidades y comparaciones entre grupos (2006: 48).

Es así como los estereotipos adscritos a las distintas categorías sociales en las que se inscriben los sujetos, van a determinar la manera en la que las personas pertenecientes a dichas categorías sociales se ven a sí mismas y ven a los demás. Y, por ende, cómo ven las formas de comportarse a lo interno de sus propios grupos y con las personas de los grupos a los cuales ellos no pertenecen. Esto es, cómo establecen su identidad tanto individual como grupal y con ello, las características que deben poseer, cómo deben comportarse, qué papeles les corresponde desempeñar, etc.

Es evidente, que dentro de los estereotipos se encuentran los estereotipos de género, y éstos cumplen las funciones antes mencionadas específicamente en lo concerniente a las características, los roles, las formas de comportarse y de interactuar en las relaciones entre “hombres” y “mujeres”.

Para desarrollar un poco más este aspecto, pasaremos al siguiente apartado que aborda un tema íntimamente ligado con éste, el cual es el de las representaciones sociales de género, tema que nos permitirá tener una mayor comprensión sobre la conformación de identidades individuales y grupales específicamente de género, que es lo que nos interesa particularmente para esta investigación.

Representaciones Sociales de Género

Para dar inicio a este tema, debemos acotar que independientemente del contexto social en el cual hayan surgido, las diferencias que puedan mostrar y los

cambios operados en ellas a través del tiempo, las representaciones sociales de género han estado apoyadas en el contraste entre lo femenino y lo masculino. Es este contraste el que ha creado diferencias que son claves para la identificación de los seres humanos como personas, para la organización de las relaciones sociales y para simbolizar los acontecimientos y procesos naturales y sociales significativos en relación con el ser “hombre” o “mujer” (Araya, 2001).

En otras palabras, en la construcción de la identidad personal de cada ser humano influyen múltiples factores; por lo general, un hombre o una mujer, construyen su identidad de género al identificarse con los miembros de su mismo grupo sexual. En tal sentido, cada sujeto desarrolla su identidad de género por medio del aprendizaje de los roles de género, los cuales están conformados por el conjunto de comportamientos, cogniciones y afectos asignados socialmente dentro de una determinada cultura a hombres y a mujeres, esto a pesar de que hay una gran flexibilidad y variabilidad de patrones interindividuales.

En vista de lo anterior, Araya plantea que:

Las RS de género se presentan en todos los ámbitos de la vida, actuando como imperativos en el ordenamiento de las relaciones sociales mediante un discurso social. Este discurso se sustenta en la existencia de dos sexos y normatiza que los cuerpos considerados como masculino y femenino, actúen con los códigos sociales y culturales asignados respectivamente. A su vez, ello hace que las prácticas sociales tengan un significado distinto para mujeres y hombres, pues están siendo leídas desde discursos diferentes (2001: 170).

Es así como, las representaciones sociales de género construyen la feminidad y la masculinidad como un conjunto de rasgos naturalizados y objetivados, los que operan como representaciones sociales de sí, de los otros y las otras y de los grupos sociales en general, al actuar estableciendo normas y dirigiendo la acción de las personas en un sentido y no en otro, con lo cual no sólo se permite la comunicación y

la actuación de las personas sino también el enjuiciamiento y la calificación de esa actuación.

Ahora bien, como se había mencionado previamente, el hecho de que las representaciones sociales circulen en el medio social no significa que sean aceptadas pasivamente por las personas, ya que al poner en práctica las representaciones sociales, las personas las modifican y con ello, hacen que las representaciones se transformen. Sin embargo, la transformación de las representaciones no es sencilla ni se da de forma inmediata, entre otras cosas porque: “las RS se incorporan en el sistema cognitivo como lo natural y lo supuestamente dado, es decir, constituyen una realidad ontológica para las personas, lo cual hace que tanto hombres como mujeres las cuestionen sólo en circunstancias muy concretas” (Araya, 2001: 172).

Es por ello que son tan importantes para la comprensión de la constitución de las identidades tanto individuales como grupales de las personas, ya que, a pesar de que las representaciones sociales en general y dentro de ellas las de género, no son estáticas ni inamovibles, su transformación no es sencilla y en muchos casos adquieren carácter de verdad. Y es eso lo que permite que se asuman los roles, las características y los afectos, de hombres y mujeres como algo natural, que es de ese modo y no puede cambiar.

Es el género el que define las posibilidades de ser, tanto en hombres como en mujeres y lo que asigna roles y posiciones sociales diferentes. Asimismo, desde el género se realizan valoraciones en relación con “lo masculino” y “lo femenino”, determinando relaciones desiguales entre ambos. Por ello, en opinión de algunos autores, el llamado sistema sexo/género ha generado históricamente una situación de discriminación y marginación de las mujeres en aspectos económicos, políticos, culturales y sociales. Esto ocurre en los ámbitos público y privado en los que se

establece una distinción muy clara y diferenciada que sitúa a los hombres en la esfera pública y productiva y a las mujeres en la esfera privada y reproductiva.

Consideramos que uno de los elementos que puede contribuir a naturalizar y objetivar las representaciones sociales de género son las telenovelas, es por esto que deseamos realizar el análisis de las representaciones sociales de la mujer que puedan encontrarse en la telenovela *“Voltea pa’ que te enamores”*.

Antes de concluir con este apartado, se debe hacer mención a que, a pesar de que nosotros asumimos la teoría de las representaciones sociales como sustento de nuestros planteamientos, no excluimos la visión de los autores que hacen referencia a los imaginarios sociales o colectivos en lugar de las representaciones. Esto se hace en vista de que consideramos que los autores en cuestión hacen referencia a construcciones sociales, utilizando los términos indistintamente, así como lo plantean Álvarez, Álvarez y Facuse en su artículo titulado *“La Construcción Discursiva de los Imaginarios Sociales: el Caso de la Medicina Popular Chilena”* (2002).

Estudios de Género

En este apartado vamos a abordar el tema de los estudios de género, ya que los mismos han contribuido mucho a visibilizar a las mujeres y su punto de vista, no sólo en el aspecto teórico sino también en sus luchas por las reivindicaciones sociales de las mismas.

En tal sentido, el feminismo ha aportado a la sociedad el punto de vista de la mitad de la población considerada “minoría”, ya que, a pesar de no ser minoría numéricamente, no tenía acceso a su propia voz ni podía tomar sus propias decisiones. Esto debido a que éstas estaban secuestradas por las abstracciones y

construcciones socioculturales de la otra mitad de la población, es decir, la masculina. Mitad ésta “mayoritaria” en cuanto a que siempre ha detentado el poder político y económico y ha hablado desde su propia posición como si fuera la única.

Para Cruz:

Hasta el surgimiento del movimiento de las teorías feministas, se había identificado la experiencia y el punto de vista masculino como “la experiencia universal”. Hoy en día, aunque el punto de vista masculino sigue siendo dominante, al menos ya no es hegemónico, y las mujeres hacen el necesario contrapunto. El movimiento feminista cuestiona radicalmente los patrones de universalidad establecidos, reconstruyendo y relativizando el conocimiento social, valorizando la riqueza de la diferencia y analizando las implicaciones concretas en los sistemas de relaciones macro y microsociales (2006: 96).

En vista de lo anterior, una de las premisas de acción para combatir la discriminación es reconocer que la cultura introduce la misma en función del sexo mediante el género y que, al tomar como referencia las características anatómicas de hombres y mujeres con sus funciones reproductivas obviamente diferenciadas, cada cultura establece un cúmulo de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que designan características específicas a mujeres y hombres. Estas construcciones, denominadas por las ciencias sociales género, reglamentan y condicionan el comportamiento de las personas y la manera en la que éstas piensan, es decir, a través de las construcciones sociales de género la sociedad genera las ideas de lo que deben ser hombres y mujeres, de lo que corresponde a cada sexo (Lamas, 1995).

En palabras de Cruz:

Partimos de la perspectiva del género como una construcción social, una elaboración cultural que se produce y reproduce, en sus contenidos y formas, en las relaciones sociales concretas, con las especificidades de cada contexto socio-económico y cultural y de cada momento histórico. Entendemos el género como una construcción social, que hace referencia a los papeles culturalmente esperados y contruidos distintivamente para hombres y mujeres, que guarda estricta relación con el proceso de socialización, donde cada ser humano se apropia del mundo en que viven

los otros significantes, con sus valores y roles sociales. En este proceso, la persona también se apropia de los roles marcados para cada sexo, respondiendo en función de las expectativas y el espacio social adjudicado para cada niño o niña en el entorno familiar y social, aunque lo transforme y adapte a sus individualidades (2006: 94-95).

En otras palabras, el género conformaría todas las caracterizaciones, tanto físicas como psíquicas y comportamentales asignadas a hombres y mujeres debido a su sexo. Este proceso, entonces, es cultural e histórico y se produce a través de la socialización. Implica que la persona asuma ciertas normas y patrones de comportamiento como suyos, lo cual va a incidir en su identidad personal y grupal y en su manera de interactuar con las personas a su alrededor.

Adicionalmente, estas representaciones sociales son consideradas como “naturales” y son objetivadas, con lo cual la posibilidad de cambiarlas disminuye en gran medida. Esto es así para todas las representaciones sociales, pero, en el caso específico de las representaciones sociales de género, adicionalmente, los papeles asignados a hombres y mujeres son desiguales y discriminatorios, ya que relegan a las mujeres al espacio privado de la casa y le asignan funciones casi exclusivamente relacionadas con la maternidad y al hombre le asignan el espacio público de la productividad.

Como podemos observar, estas ideas coinciden con las planteadas en los apartados anteriores centrados en las representaciones sociales de género y los estereotipos de género. Para poder comprender los planteamientos realizados por los estudios de género es necesario profundizar en estos tópicos, específicamente los que implican el sistema sexo/género y la construcción de la identidad personal a partir de las representaciones sociales y los estereotipos de género, lo que procederemos a hacer a continuación.

Sistema sexo/género

Para comenzar el abordaje de este tema, es necesario aclarar que durante muchas décadas el término sexo fue utilizado para mencionar todo lo referente a las diferencias entre hombres y mujeres y que incluso hoy en día existen autores para los cuales sexo y género son conceptos intercambiables. Sin embargo, a pesar de que la utilización del término género es relativamente reciente y hasta los años ochenta el término sexo era el más utilizado, sexo y género no son sinónimos, puesto que son conceptos que describen aspectos distintos de una misma realidad del ser humano.

En tal sentido, de acuerdo con Cruz, las distinciones entre los términos “sexo” y “género” comenzaron a formularse conceptualmente a fines de los 60 cuando Millet (1967) planteó que el término sexo podía explicar las diferencias biológicas entre las personas y el término género, todas aquellas diferencias de índole cultural, lo cual incluye, todas las características diferenciales que cada cultura adscribe a cada uno de los sexos (2006).

Sin embargo, según Lamas, la utilización de la categoría género para establecer una diferencia con el sexo fue hecha primeramente desde la psicología, en su vertiente médica, por Robert Stoller (*Sex and Gender*, 1968), quien estudió los llamados trastornos de identidad sexual examinando diversos casos en los que la asignación del sexo en niños “falló” porque las características de los genitales se prestaba a confusión (1995).

En tal sentido, Stoller estudió casos en los que niñas cuyos genitales se habían masculinizado por un síndrome adrenogenital, las cuales a pesar de tener un sexo genético xx, un sexo anatómico constituido por vagina y clítoris y un sistema hormonal femenino, tenían un clítoris que se podía confundir con un pene. En estos casos se procedió a asignarles un papel masculino, lo cual no fue posible revertir

luego de los primeros tres años de edad. Es decir, la persona retenía su identidad inicial de género pese a los esfuerzos por corregirla (Lamas, 1995).

Igualmente, hubo casos estudiados de niños genéticamente varones, que por tener genitales que se prestaban a confusión o por haber sufrido la mutilación del pene, fueron categorizados como niñas, con lo cual se les asignó esta identidad desde el comienzo. Esta asignación de identidad femenina facilitó posteriormente el tratamiento hormonal y quirúrgico que los convertiría en mujeres.

En vista de lo anterior, afirma Lamas que:

Esos casos hicieron suponer a Stoller que lo que determina la identidad y el comportamiento masculino o femenino no es el sexo biológico, sino el hecho de haber vivido desde el nacimiento las experiencias, ritos y costumbres atribuidos a los hombres o las mujeres. Y concluyó que la asignación y adquisición de una identidad es más importante que la carga genética, hormonal y biológica (1995: 3).

Dadas estas conclusiones, desde esta perspectiva psicológica se establecen tres instancias básicas dentro de la categoría género:

En primer lugar estará la asignación (rotulación o atribución) de género, la cual se realiza en el momento en que nace el bebé, utilizando como criterio la apariencia externa de sus genitales.

En segundo lugar se encuentra la identidad de género, la cual se realiza, de acuerdo con la autora, alrededor del mismo período en el cual el niño adquiere el lenguaje (entre los 2 y los 3 años) y es anterior a su conocimiento de las diferencias anatómicas entre los sexos. A partir de dicha identidad es que el niño va a estructurar su experiencia vital, es decir, el género al que pertenece lo hará identificarse con todas las manifestaciones asignadas al mismo (sentimientos, comportamientos, juegos de “niño” o de “niña”). Luego de haberse establecido la identidad de género

del niño o niña, ésta se va a convertir en mediadora de todas sus experiencias, determinando qué puede o debe hacer y qué no. Ya asumida la identidad de género es muy difícil cambiarla.

La tercera instancia es el papel de género, el cual se forma con todas las normas y prescripciones dictadas por la sociedad y la cultura sobre el comportamiento tanto femenino como masculino. A este respecto, plantea Lamas que:

Aunque hay variantes de acuerdo con la cultura, la clase social, el grupo étnico y hasta el nivel generacional de las personas, se puede sostener una división básica que corresponde a la división sexual del trabajo más primitiva: las mujeres paren a los hijos, y por lo tanto, los cuidan: ergo, lo femenino es lo maternal, lo doméstico, contrapuesto con lo masculino como lo público. La dicotomía masculino-femenino, con sus variantes culturales (del tipo el yang y el yin), establece estereotipos las más de las veces rígidos, que condicionan los papeles y limitan las potencialidades humanas de las personas al estimular o reprimir los comportamientos en función de su educación de género (1995: 4).

Vemos de acuerdo con esto, cómo lo que el término género ayuda a comprender es que una parte importante de las cuestiones que las personas asumen como “naturales” en los hombres o las mujeres, son características construidas socialmente y sin ningún tipo de relación con la biología. Entonces, lo que genera las características y conductas distintas entre niños y niñas es resultado del trato diferencial que reciben por pertenecer a un sexo determinado.

A partir de la posibilidad de establecer la distinción entre sexo biológico y lo construido socialmente fue que se empezó a generalizar el uso del término género para hacer referencia a muchas de las situaciones de discriminación de las mujeres, las cuales han sido justificadas por las diferencias anatómicas, cuando realmente tienen un origen social.

Ahora bien, y en vista de lo anterior, al hablar de sistema sexo/género y de estudios de género, es muy común cometer el error de reducir el género a “un concepto asociado con el estudio de las cosas relativas a las mujeres”. En este sentido, es importante acotar que el género afecta tanto a los hombres como a las mujeres y que cuando se define feminidad se hace en contraposición con masculinidad, por esto, el género hace referencia a las áreas –estructurales e ideológicas- que comprenden las relaciones entre los sexos.

Según Marta Lamas, lo importante del concepto de género es que cuando es empleado se designan las relaciones sociales entre los sexos, puesto que, la información sobre las mujeres es necesariamente información sobre los hombres a su vez, no se trata de dos cuestiones que se puedan separar. En vista de esto, y para evitar confusiones, la autora plantea que se utilice el término “hombres” y “mujeres” como sexo y dejar el término género cuando se haga referencia a las ideas, prescripciones y valoraciones sociales en relación con lo masculino y lo femenino. Entonces, reitera Lamas, que el sexo se refiere a lo biológico y el género a lo construido socialmente, es decir, a lo simbólico (1995).

En el mismo orden de ideas, Cruz hace referencia a la antropóloga Gayle Rubin para quien existe la necesidad de realizar una aproximación más flexible al conocimiento de hombres y mujeres, para dejar de verlos como polos opuestos naturalmente y comenzar a verlos como seres con diferencias, pero con más similitudes entre sí que con cualquier otro ser vivo (1974, en Cruz, 2006).

Atendiendo a lo anterior y, en vista de que consideramos que estos aspectos son de vital importancia para el estudio que venimos desarrollando, en el próximo apartado explicaremos con un poco más de detalle cómo se da el proceso de construcción de identidades a partir del proceso de socialización.

Representaciones Sociales, Estereotipos de Género y Conformación de Identidades

Como hemos afirmado, la mayoría de los rasgos de género se producen en el proceso de socialización, el cual implica el ajuste del individuo a los modelos de conducta, a los valores y a los marcos simbólicos que fueron formulados antes de su nacimiento. Estos marcos simbólicos se convierten en modelos a seguir y son buscados como destinatarios de la identidad social. Todos los individuos hacen suyos algunos de los valores que la sociedad había establecido previamente para cada uno de los sexos.

Por esto, recapitulando lo que hemos comentado en apartados anteriores, en las palabras de Cruz:

(...) ser hombre o ser mujer, además de las características biológicas que determinan el sexo de un sujeto, depende de un aprendizaje social que está en cierta medida delimitado por las representaciones sociales y los estereotipos de género. Estos marcan las pautas de comportamiento que son “propias” de un grupo sexual u otro, y que fueron construidas por la comunidad cultural a través de la historia. Los estereotipos de género representan las características de comportamientos, sentimientos, actitudes, valores y normas que componen el modelo culturalmente construido de hombre o de mujer, y, según el cual, se espera que se guíen los miembros del grupo social. Esta tipificación de género, que consiste en la simplificación de las características y comportamientos humanos, vinculándoles a asociaciones ligadas al sexo marca las pautas sociales de la educación diferencial de niños y niñas, así como orienta las expectativas de los miembros de la sociedad hacia los individuos varones y mujeres (2006: 105-106).

Podemos observar según estos planteamientos, el papel que juegan tanto las representaciones sociales como los estereotipos de género en la conformación de las identidades de las personas mediante el proceso de socialización, ya que, en la construcción de la identidad personal, tanto hombres como mujeres se identifican con los miembros de su mismo grupo sexual y, al hacer esto, aprenden los roles de género (comportamientos, cogniciones y afectos) asignados culturalmente a cada uno

de los sexos. Esto les permite determinar cómo deben ser y comportarse tanto entre los miembros de un mismo grupo como con los miembros del otro grupo, lo que determina, en el caso que nos ocupa, las relaciones entre los géneros.

En el caso específico de los estereotipos de género, éstos presentan, al menos dos niveles de conceptualización (que coinciden con dos de las instancias básicas del género descritas anteriormente): los estereotipos de papeles de género, que designan las actividades propias de cada sexo y los estereotipos de características de género, que designan los rasgos de personalidad que distinguen a hombres y mujeres. Ambos niveles están íntimamente relacionados e incluso, es frecuente que los estereotipos de características cumplan la función de legitimar los papeles que se espera desempeñen hombres y mujeres en la sociedad. Así, se considera que las mujeres son más cariñosas y sensibles que los hombres, con lo cual se legitima que sean tipificadas como más adecuadas para cuidar a los niños y niñas.

Asimismo, señala Cruz los trabajos de la psicóloga Ester Barberá quien, basándose en una serie de investigaciones, señala que los hombres son representados más a menudo como independientes, competitivos, proveedores de las finanzas, musculosos, de voz grave, quienes toman la iniciativa con el sexo opuesto, mientras que las mujeres son representadas como cálidas, emotivas, encargadas del cuidado de los hijos e hijas y de la cocina, elegantes y de estructura ósea pequeña. Aunque en los resultados descritos no se excluye a ninguno de los dos sexos de las características mencionadas previamente, la autora manifiesta que son mayoritarias las respuestas que coinciden con los estereotipos dominantes (1998, en Cruz, 2006).

Elaborando un poco esta idea, la autora plantea que:

La identidad de género, en la significación social del mundo, fundamenta la división dicotómica del trabajo y de las actividades cotidianas. Históricamente se ha asignado a las mujeres las tareas y responsabilidades

referentes a la crianza de los hijos e hijas y al cuidado y mantenimiento del hogar. Durante muchos siglos se ha venido educando a las mujeres para que ocupen “su lugar” en la comunidad. Un “lugar”, socialmente construido y adjudicado a las mujeres que las limita a ser esposas, madres, amas de casa. A los hombres competen las tareas referentes a la producción de bienes fuera del hogar, con un desarrollo personal en los ámbitos públicos (Cruz, 2006: 107).

En este sentido es necesario acotar, que a pesar de que ha sido demostrada la falta de sustento empírico para la mayor parte de estas creencias sociales en torno a las diferencias de género durante los últimos treinta años en la investigación psicológica, el peso cultural de estas creencias hace que sigan estando muy arraigadas en las personas. Fundamentalmente debido al principio de complementariedad de los sexos en la función reproductora. Por ello, plantea María Auxiliadora Banchs que tanto a nivel del discurso, como a nivel de los comportamientos y prácticas sociales, existen aún fuertes resistencias para aceptar la resignificación de las relaciones de identidad de género, ya que éstas están ancladas en una memoria social patriarcal milenaria (2000).

Performatividad del Género: Judith Butler

Otro tema que queremos mencionar brevemente es el de la teoría de la performatividad del género de Judith Butler. A pesar de que los planteamientos de esta autora distan mucho en algunos aspectos de los realizados en este trabajo hasta el momento, y que incluso está en contra de algunos de ellos, sus afirmaciones tienen algunos elementos en común con lo planteado por los autores citados. Específicamente lo concerniente a la afirmación de que el género es una construcción social y por ende no es ni inamovible ni incambiable y adicionalmente, no está ligado por ningún tipo de lazo indisoluble al sexo de las personas.

Aclarado este punto podemos comenzar a describir brevemente los planteamientos de la autora en cuestión.

En primer lugar, debemos puntualizar que el paradigma filosófico, político y vital en el cual se inscribe Judith Butler es el de la política deconstructiva antiesencialista. Este paradigma, en el cual se inscriben diversas autoras feministas radicales y deconstructivas comparte los presupuestos conceptuales de la actualmente denominada Teoría Crítica Queer (Duque, 2010).

En este sentido, el movimiento Queer se presenta como una propuesta contracultural “que interpela las categorías identitarias puras de la teoría tradicional que se constituyen en un obstáculo para la transformación social en el mediano y largo plazo” (Duque, 2010: 28). Para Butler, tanto la orientación, la identidad sexual y la expresión del género, son resultado de una construcción-producción social, histórica y cultural. Por ello, no existen papeles sexuales o roles de género que se encuentren inscritos en la naturaleza humana esencial o biológicamente, es decir, que según sus planteamientos, “en términos de lo humano, la única naturaleza es la cultura, o mejor, la diversidad y pluralidad de culturas” (Duque, 2010: 29).

Hasta este punto, pareciera que los planteamientos de Butler fueran muy similares a los realizados por los autores que hemos citado previamente en nuestra investigación. Sin embargo, esta autora va un paso más allá, puesto que no sólo cuestiona el origen de la adquisición del género, descrita entre otras por Simone de Beauvoir, sino además, el sistema sexo/género dominante en el feminismo de la segunda ola (Pérez, 2010). Butler realiza la siguiente pregunta: ¿desde dónde se deviene mujer? y responde que:

Si el género es una construcción cultural, y si la biología no es el destino, bien puede ser que se devenga mujer desde un cuerpo que no sea biológicamente femenino. Del mismo modo, si el género femenino es

cultural, cualquier otro género también habría de serlo, siendo en definitiva viables todo tipo de cruces e incoherencias respecto a los presupuestos habituales del modelo “dos sexos, dos géneros” (Butler, 2001: 41).

En vista de lo anterior, se puede observar cómo para Butler no sólo el género es una construcción social, sino también el sexo. En este sentido continúa sus razonamientos cuestionándose: “cómo y por qué la materialidad se ha convertido en un signo de irreductibilidad, esto es, cómo es que la materialidad del sexo se entiende sólo como portadora de construcciones culturales y, por consiguiente no puede ser una construcción” (Butler, 2002: 54).

La autora considera de hecho, la construcción del cuerpo sexuado como parte del proceso de construcción de género y establece desde allí su crítica a “la” diferencia sexual partiendo de la máxima de que “el sexo, por definición, siempre ha sido género” (Butler, 2001: 41). Así, desde el punto de vista de la teoría de la performatividad, no existe un orden biológico independiente de las estructuras lingüísticas, culturales y normativas desde las cuales se construye la matriz epistemológica (para Butler matriz heterosexual) que nos permite dividir los cuerpos en masculinos y femeninos, como si masculinidad y feminidad pudieran existir en un estado material radicalmente independiente de la mirada antropocéntrica de las personas (Pérez, 2010).

Es decir que, desde esta teoría, se entienden sexo y género como construcciones del cuerpo y de la subjetividad producto del efecto performativo de una repetición ritualizada de actos que terminan por naturalizarse y producir la ilusión de una sustancia, de una esencia. Dichas producciones se dan dentro de la matriz heterosexual que implica un conjunto de discursos y prácticas culturales que tienen que ver con la diferenciación de los sexos y tienen la finalidad de producir la heterosexualidad.

En este sentido plantea Butler, cómo en el proceso de socialización se pone en funcionamiento esta matriz heterosexual (productora de cuerpos y géneros hetero), en la que se pueden observar las prácticas de crianza occidentales en las que desde que nace un niño o una niña, cada uno tiene ya asignado un lugar y un papel determinado en el mundo. Es así como, si es varón, por ejemplo, su ropa será azul, sus juegos estarán relacionados con la fuerza, la competencia y el poder (armas, carros, fútbol), se le prohibirá en lo posible que llore (porque los hombres no lloran) o que sea “afeminado” (usar maquillaje, jugar con muñecas o utensilios de cocina) al igual que expresar atracción o sentimiento estético por otros niños (Duque, 2010).

Por ello, cada nueva repetición e incorporación de las prácticas de la matriz heterosexual constituye un modo de citar la norma, del cual depende, entre otras cosas, la identificación de cualquier sujeto en el espacio social. Sin embargo, es inevitable que existan diferencias, anomalías, desvíos o variaciones a dicha norma, lo que implica que los imperativos genéricos (signos a través de los cuales se lee el género) no se sitúan al margen del devenir histórico y social, sino que están en constante proceso de negociación y se reelaboran de manera permanente en la construcción de cada cuerpo sexuado y a lo largo de todo el proceso de devenir un género.

De acuerdo con Pablo Pérez:

Para combatir la carga normativa del sistema binario, y todos sus efectos excluyentes, Butler nos propone apostar por la proliferación de variaciones y disidencias respecto a los ideales normativos que regulan la producción de los cuerpos sexuados. No le interesa tanto el privilegio de un foco particular de resistencia a ese sistema normativo (...) como la coalición entre diferentes posiciones de sujetos que impugnan, con sus géneros, sus cuerpos o sus deseos, los presupuestos del sistema heterocentrado (2010: 4).

En este sentido, lo que plantea Butler es la deconstrucción a nivel simbólico de todas las concepciones culturales en relación con la sexualidad, desmontar a nivel

social y político la hegemonía heterosexual que conduce a que los sujetos cuyo sexo, género y orientación sexual no son congruentes (es decir, los que no son heterosexuales) sean considerados innombrables, abyectos, anormales y, por ello, excluidos de la participación social y política plena o forzados a ocultar su orientación sexual.

Es por todo esto, que en términos de la teoría de la performatividad de género, la tarea para el sector LGTBIQ⁴ no es sólo luchar por la ampliación de derechos como el matrimonio, la adopción, el patrimonio, etc., sino luchar por la deconstrucción del orden simbólico, puesto que lo contrario podría producir un ensanchamiento en la brecha que ya existe en las formas legítimas y las ilegítimas del intercambio sexual y la expresión de género (Duque, 2010).

En vista de lo antes expuesto, podemos observar cómo a pesar de las diferencias obvias entre estos planteamientos y los que veníamos realizando, como por ejemplo, el rechazo de esta teoría no sólo a la visión patriarcal del mundo (como hacen las feministas de la segunda ola), sino también de la dicotomía hombre/mujer y la matriz epistemológica heterosexual; también podemos encontrar algunas coincidencias, como el hecho de considerar al género como una construcción social cuya identidad se establece en el proceso de socialización y el planteamiento de que no existe un determinismo biológico que ate indisolublemente sexo y género.

Entonces, todas las coincidencias entre los planteamientos realizados en este capítulo apuntan a que tanto los roles de género como las características de género, por el hecho de ser construcciones sociales, tienen la posibilidad de cambiarse, que el hecho de que sean de un modo determinado en la actualidad, no obedece a algún tipo

⁴ Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transgéneros, Transexuales, Transvestis, Transformistas, Intersexuales y Queers.

de ley natural inherente al ser humano, sino que en vista de que se construyen en el proceso de interacción social, pueden modificarse dentro del mismo.

Un último aspecto queda por desarrollar antes de dar por finalizado este capítulo y es el de la telenovela como medio capaz de crear, recrear y difundir estereotipos y representaciones sociales de género y visiones de mundo a las audiencias. Este punto será desarrollado a continuación.

La telenovela como reproductora y difusora de Representaciones Sociales y Estereotipos de Género

A pesar de que hemos hablado en apartados anteriores de la televisión como reproductora y difusora de representaciones sociales, es decir, de su papel en la construcción social de la realidad y de los estereotipos de género y el papel que desempeñan en la construcción de las identidades de género, consideramos que no podemos dejar de mencionar a algunos autores que han hecho referencia específicamente al papel de la telenovela en estos mismos aspectos. Es así como, para Nora Mazziotti:

Las audiencias establecen un vínculo muy cercano con la telenovela. Día a día, título tras título, se han ido relacionando con este género, con cuyos personajes se identifican, se proyectan, se pelean, se ríen y se emocionan. Las novelas no sólo marcan pautas en cuanto a moda e indumentaria, sino que en el plano de las relaciones interpersonales, los permisos, las prohibiciones y sanciones están mostradas de manera natural en estos textos (2006: 23-24).

Según Baczko, los medios expresan y cimientan un imaginario social que marca la distribución de los papeles y las relaciones sociales, que expresa e impone ciertas creencias comunes y que fija modelos formadores (en Mazziotti, 2006: 24). En tal sentido, la apelación a lo afectivo de la telenovela la convierte en un vehículo

privilegiado para la construcción de deseos, aspiraciones e intereses de las audiencias, junto con la regulación y control de los mismos. Es así como la telenovela funciona como una escuela de identificación de sentimientos, modales, valores, de lo que se puede decir y sentir. Así, continúa Mazziotti:

En el plano de las emociones, la telenovela constituye un factor fundamental para la educación sentimental. Las maneras de expresar afectos, emociones, las formas de entablar una relación interpersonal, el valor dado a esas relaciones, las normas sociales en torno a la pareja y la familia, las relaciones de género, están en gran medida mediadas por el discurso de la telenovela y por el imaginario creado a partir de ella (2006: 23-24).

Estos autores –Mazziotti y Baczko- concuerdan con que la telenovela puede ser un factor influyente en el proceso de socialización de las audiencias, con lo cual serían un vehículo de valores y creencias que establecería una plataforma normativa y valorativa como base para las dinámicas sociales. Esto es particularmente cierto en el caso de la adquisición de los elementos básicos de la identidad de género. A este respecto, plantea Gabriela Rojas que:

Los procesos creativos de representación social sirven para plasmar y reforzar el orden patriarcal. La cultura de masas y los productos de entretenimiento configuran roles sociales arraigados y legitimados por las acciones cotidianas, que a través de una continua y persistente cuota de reiteración, noche a noche, tarde a tarde, con una exposición promedio de cuatro horas diarias de diferentes telenovelas, ayuda a consolidar un mensaje vestido con el mismo traje de novia (2013: 188).

La idea básica que subyace a los planteamientos de los distintos autores mencionados, es la que hemos expuesto a lo largo de este escrito en diversas oportunidades: que en la telenovela se pueden evidenciar representaciones sociales de género que pueden guiar el comportamiento de las personas que las consumen, sus relaciones con las demás personas (hombres y mujeres) y la manera en la que se perciben a sí mismas y a los demás.

En tal sentido, existen diferencias en cuanto a los estereotipos presentes en las telenovelas latinoamericanas, dependiendo del tipo de telenovela (rosa, realista, social, etc.), de la época en la cual fue hecha o del país en que se realizó. Sin embargo, en la mayoría de las telenovelas latinoamericanas pueden encontrarse características similares en relación con los estereotipos y representaciones de género femenino, es decir, con la imagen de la mujer.

María Teresa Páramo Ricoy, en su investigación *Mirada de Género en el aroma de las telenovelas*, afirma que, en el caso particular de México, el estereotipo dominante de belleza desde la colonia es el europeo (la élite hegemónica y conquistadora), lo cual coincide también con una actitud de desprecio por lo indígena (1999).

Adicionalmente, manifiesta la autora que generalmente, la gente pobre y subordinada (desde el punto de vista social), siempre es morena, mientras que las heroínas son eminentemente blancas y anoréxicas y adicionalmente buenas, sensibles, nobles, valientes y, en la mayoría de los casos, sufridas, sacrificadas, débiles y dependientes. El caso de las villanas es opuesto al de las heroínas, ya que éstas son estereotipadas como fuertes, audaces, agresivas, osadas, poderosas, independientes y, en gran número de las ocasiones “calientes”⁵ (todos estos estereotipos asignados como positivos en el caso de los hombres) (Páramo, 1999).

Según Páramo, de acuerdo con lo anteriormente planteado, las mujeres para poder ser elogiadas deben ser sumisas, pasivas, sacrificadas, dependientes y alejadas de la sensualidad, ya que, el patrón de conducta femenino que se aleje de estos parámetros será sancionado con terribles castigos dentro de la telenovela y con el desprecio y el odio de los espectadores. Para la autora, hay casos que no encajan en

⁵ Para el Diccionario Larousse Ilustrado: *Vulg.* Excitado sexualmente (2003).

el molde más tradicional, sin embargo, en líneas generales, éstos son los estereotipos de género más representativos de las telenovelas mexicanas.

De igual modo, Rojas plantea para el caso de las telenovelas venezolanas, que: “el destino matrimonio y el destino madre son dos pilares enraizados y naturalizados por la cultura por lo tanto serán los moldeadores de personajes femeninos en cada una de las telenovelas que se transmitan” (2013: 184). No hay final feliz sin boda, ésta es la representación del éxito de la protagonista y la redención de cualquier error cometido. Además, la protagonista debe ser virgen, pero esto en los nuevos discursos ya no se reduce a mantenerse casta y pura (puesto que esto está cada vez más alejado de las realidades de las audiencias), sino que se permite un vuelco corto y seguro: el rol de la virgen se ve personificado ahora en la madre, en tal sentido, el sacrificio por los hijos es visto como otro acto de heroísmo al cual aspirar (2013).

A pesar de ello, de acuerdo con la autora, existen grietas en el discurso como por ejemplo “*La señora de Cárdenas*” (mencionada anteriormente), escrita por José Ignacio Cabrujas en 1977, telenovela en la cual el tema central era el divorcio de la pareja y el mismo (el divorcio) terminó siendo el final feliz.

Afirma asimismo, que desde los años 80 se han ido agregando otros destinos a las protagonistas, como por ejemplo, el hecho de que las acciones de las mismas salieran de la sala y los cuartos de una casa y se trasladaran a oficinas en las que las mujeres de las telenovelas comenzaron a trabajar.

A partir de los 90 esta tendencia comenzó a ser más evidente y comenzaron a verse mujeres de distintas tallas, edades y necesidades. Esto debido a la irrupción de las telenovelas brasileñas en el mercado local, cuyos temas más diversificados y personajes complejos influyeron en los gustos de las audiencias quienes comenzaron

a establecer comparaciones entre las producciones tradicionales de México y Venezuela y las hechas en Brasil (Rojas, 2013).

Específicamente en el caso venezolano, según Rojas, han aparecido personajes femeninos que, a través del humor, plantean temas distintos a la relación amorosa y relacionados con realidades de las mujeres, como por ejemplo, la menopausia y la gordura. Estos temas generaron más interés en las audiencias que la relación amorosa de los protagonistas en “*Guerra de mujeres*”, telenovela escrita por César Miguel Rondón y Mónica Montañez en 2001, lo que permitió cuestionar el tema de la esclavitud a los dictámenes que establecen que la belleza y la estabilidad emocional están indefectiblemente asociadas a la edad y el peso.

Por último, plantea Rojas, que otro ejemplo de las grietas en el discurso tradicional de las telenovelas en el caso venezolano es el de Dileidy, la protagonista de “*Voltea pa’ que te enamores*”, la telenovela que analizamos en este estudio, ya que, aunque no deja de estar el matrimonio como final feliz, en este caso, el matrimonio no es la única aspiración de la protagonista, ni su única manera de lograr el ascenso social, puesto que Dileidy desea obtener –y lo logra– un título universitario y es en este hecho que ella basa su posterior sustento y no en el matrimonio con un hombre de mejor posición económica y social que ella, como sucede en gran parte de las telenovelas tradicionales.

A través de este breve recuento podemos observar cuáles han sido los estereotipos de género femenino o la imagen de la mujer presente en la telenovela latinoamericana, a través de dos ejemplos muy representativos del género: los de las telenovelas venezolanas y mexicanas y adicionalmente, algunos ejemplos de intentos por actualizar los contenidos de las mismas, lo que ha tenido por finalidad acercarlas a los tiempos que corren. Sin embargo, consideramos que el tema en cuestión está lejos de agotarse, por lo cual, nos permitimos reiterar entonces, el interés de nuestra

investigación por indagar en las distintas concepciones de imágenes de la mujer que puedan estar presentes en la telenovela “*Voltea pa’ que te enamores*” en un intento por aproximarnos a las posibles visiones de mundo implícitas en ésta en relación con la mujer latinoamericana –y en particular la venezolana- en la época actual.

Sin embargo, debemos acotar que estamos conscientes de que para hacer un estudio cabal de la relación que pudiera existir entre los contenidos de las telenovelas y la formación de representaciones sociales, es necesario realizar estudios en las audiencias, es decir, de recepción, además del análisis de contenido de los mensajes presentes en dicho género de ficción televisiva. No obstante, el alcance de nuestra investigación no nos permite realizar esa segunda parte del estudio, por lo cual sólo podemos presentar resultados parciales, es decir, sólo los que tienen que ver con la dimensión de los contenidos, y dejar abierta la posibilidad de realizar con posterioridad otras investigaciones que complementen los resultados de ésta.

CAPÍTULO III

PLANO METODOLÓGICO

La metodología cualitativa: la perspectiva adecuada

Como puede observarse de lo expuesto hasta ahora, el objeto de estudio de esta investigación es la imagen de la mujer que se evidencia en la telenovela “*Voltea pa’ que te enamores*”: su aspecto físico, su vestimenta, el tipo y calidad de sus relaciones afectivas e interpersonales de toda índole, metas y aspiraciones en la vida, entre otros aspectos. Es por ello, que se decidió trabajar los aspectos cualitativos y no cuantitativos del fenómeno estudiado, ya que lo que se deseaba conocer era la naturaleza del mismo y no su magnitud, es decir, no se trataba de estudiar la frecuencia de aparición de ciertos indicadores sino las características de los mismos.

Para lograr los objetivos planteados, entre otras cosas, la investigación se fundamentó en una bibliografía heterogénea, a través de la conexión de diversos aportes teóricos relevantes que nos permitieron profundizar sobre lo aquí planteado. Esto, a su vez, le otorgó a nuestra investigación un carácter transdisciplinario.

Además, se trabajó de un modo inductivo, puesto que la pretensión era llegar a la comprensión del fenómeno partiendo de pautas de los datos y no recogiendo los mismos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidos (Taylor y Bogdan, 1992).

Es importante destacar que para la realización de nuestro estudio se trabajó con una muestra representativa de la telenovela “*Voltea pa` que te enamores*”, esto es, 21 capítulos, divididos de la siguiente manera: 7 del comienzo, 7 del medio y 7 del final -para poder observar la evolución de los personajes- (ver Anexo 1),

enmarcando la imagen de la mujer en su contexto particular. En tal sentido, se buscaba describir dicha imagen en la multiplicidad de factores que pudieran influir en su conformación y no como un fenómeno aislado, con lo cual la investigación se inscribió dentro de una perspectiva holística, sin reducir a las personas, los escenarios o los grupos a variables, considerándolos como un todo (Martínez, s/f; Taylor y Bogdan, 1992).

Asimismo, la muestra consistió en algunos casos puntuales, a través de los cuales se intentó comprender en cierta profundidad el objeto de estudio en lugar de hacer un análisis superficial que pudiera tener mayor extensión abarcando un número mayor de ejemplos, por lo que podría considerarse como una investigación de carácter idiográfico.

Se enmarca esta investigación dentro de la metodología cualitativa, ya que comparte gran cantidad de criterios con la misma, como lo son los mencionados anteriormente: énfasis en aspectos cualitativos sobre los cuantitativos, carácter inductivo de la investigación, perspectiva holística del objeto de estudio y carácter idiográfico de la misma.

La telenovela como objeto de estudio

Para escoger la telenovela que iba a ser analizada se tomaron en cuenta varios criterios, los cuales fueron expuestos ya en la introducción. Sin embargo, deseamos hacer un breve recuento de los mismos en este apartado, por lo cual procedemos a enumerarlos a continuación:

En primer lugar, se decidió que la telenovela analizada hubiera sido transmitida en años cercanos a la realización de la investigación, ya que se buscaba

conocer la imagen asignada a la mujer en el período actual. En este sentido, la telenovela fue transmitida por la cadena Venevisión entre los años 2006-2007 y retransmitida por el canal Venevisión Plus en 2011 y posteriormente transmitida de nuevo en Venevisión en el horario vespertino en el año 2014.

El segundo criterio estuvo relacionado con la época en la cual se desarrolló la telenovela. En este sentido, la época también debía ser actual, con lo que quedaban excluidas las telenovelas de “época”, en vista de que se asumió que en estas últimas la imagen de la mujer que pudiera estar presente estaría reflejando lo que sucedía en el período histórico al cual hicieran referencia, con lo cual no sería útil a los fines de esta investigación.

El tercer criterio, tenía que ver con que en la telenovela estudiada se debía destacar el rol femenino, para poder realizar un análisis más rico de la misma.

El criterio número cuatro era que la telenovela en cuestión hubiera sido transmitida, o se estuviera transmitiendo en el horario nocturno (*prime time*), ya que, este es el horario en el que mayor cantidad de personas podían tener acceso a ella.

Por último, y ligado estrechamente con el criterio anterior, se deseaba que la telenovela seleccionada hubiera tenido un alto *rating* durante su transmisión, con lo cual se garantizaría que hubiera sido vista por la mayor cantidad de personas posibles.

El análisis de contenido cualitativo

Para analizar la telenovela seleccionada se utilizó el análisis de contenido cualitativo, el cual procederemos a definir en breve; sin embargo, antes de hacer esto, debemos hacer la salvedad de que no existe un criterio único al momento de realizar

una definición del mismo, en tal sentido, para algunos autores es un método de investigación, mientras que para otros es una técnica.

Por ello, coincidimos con Flory Fernández cuando plantea que:

Para algunos autores, el análisis de contenido es una técnica de investigación, mientras que para otros es un método de investigación, o inclusive, un conjunto de procedimientos (...). En todo caso (...), lo que interesa no es tanto la diferenciación estricta entre técnicas, métodos y procedimientos, sino su utilización adecuada a los intereses y necesidades de cada investigación en particular. Ello por cuanto la diferenciación estricta entre los conceptos mencionados es frecuentemente borrosa, pues su relación tiene un carácter complejo, sin una correspondencia unívoca (...). Tan es así, que la condición de uno u otros es relativa: una técnica se identifica como tal al ser empleada en diferentes métodos y un método se convierte en tal en función de las técnicas utilizadas; por lo que en este momento y lugar no se va a pretender realizar tal diferencia (2002: 36).

En el caso particular que nos ocupa, el análisis de contenido cualitativo será entendido, tal y como indican Julio Cabero y Felicidad Loscertales, como:

Una de las técnicas para el análisis de comunicación humana utilizadas tradicionalmente para decodificar los mensajes manifiestos, latentes y ocultos plasmados en diferentes documentos. Como técnica asume como principio, que los documentos reflejan las actitudes y creencias de las personas e instituciones que los producen, así como las actitudes y creencias de los receptores de éstos (2002: 1)

Así, entre las características más resaltantes de esta herramienta tenemos que: indica tanto el contenido manifiesto como el contenido latente de los datos a ser analizados, se centra en la comunicación, pero no sólo en el plano verbal de la misma, ya que puede ser aplicada además a materiales visuales y sonoros, pintura, fotografía, video, música, entre otros, todo lo cual en ocasiones se denomina “material simbólico”.

A diferencia del análisis de contenido cuantitativo, el paso final no se limita a la obtención de frecuencias para cada clase elaborada, sino que el alcance del mismo

se enriquece de la elaboración teórica de los investigadores (surgida tanto de su experiencia previa como de los conocimientos aportados por la investigación) y del entrelazamiento de las operaciones de recolección de datos, codificación, categorización e interpretación final. Por ello, en este enfoque se pone de relieve el objetivo interpretativo de la técnica, en otras palabras, la obtención de resultados integrales, profundos e interpretativos más allá de los aspectos léxico-gramaticales (Cáceres, 2003).

Ahora bien, existen ciertos componentes que el análisis cualitativo de contenido debe tener, estos son:

- El objeto o tema de análisis
- El sistema de categorías
- Comprobar la fiabilidad del sistema de codificación-categorización
- Inferencias (Andréu, s/f)

En el caso particular de esta investigación esos componentes estuvieron constituidos de la siguiente manera:

- Objeto o tema: imagen de la mujer en la telenovela
- Unidad de muestreo: Telenovela *“Voltea pa’ que te enamores”* (21 capítulos: los 7 primeros, los 7 centrales, los 7 finales). Debemos mencionar que el muestreo fue intencional y los criterios para la selección de la telenovela en cuestión y la cantidad de capítulos fueron explicados previamente en este mismo apartado.
- Unidad de registro: (la más pequeña a estudiar): los personajes femeninos principales (protagonista, antagonista y personajes secundarios femeninos más relevantes).

- Unidad de contexto: (la de mayor contenido que establece los límites de la información a ser tomada en cuenta): las escenas donde aparecían los personajes a ser analizados.
- Las categorías de análisis se establecieron en el momento de la observación de la telenovela y posteriormente a la observación de la misma, incluyeron: a) las características físicas y de personalidad de los personajes antes citados (protagonista, antagonista y personajes secundarios femeninos más importantes); b) su relación con otros personajes (relaciones hombre-mujer, relaciones entre amigas, relaciones madre-hijos, jefe-empleada, etc.); c) la toma de decisiones en relación con su vida y sus relaciones (valores morales: fidelidad, honestidad, espíritu de sacrificio, superación personal, etc.); d) las manifestaciones verbales de las mismas, el entorno físico en el cual se desenvolvían. Estos aspectos se tomaron en consideración debido a que fueron recurrentes en las investigaciones consultadas con respecto al tema y a la experiencia personal de la investigadora en sus aproximaciones cotidianas al objeto de estudio y en el momento de la realización del análisis, como ya se mencionó.
- Todas las categorías tuvieron un carácter nominal, es decir sólo pretendían clasificar la información, indicando presencia o ausencia del elemento y dirección a favor o en contra de algo (Ver Anexo 2).
- En función de las caracterizaciones de los distintos personajes femeninos analizados en la telenovela, se relacionaron dichas descripciones con los valores morales y sociales que se promueven o se infieren de las acciones de los mismos. Tal asunto se consideró fundamental porque la relación entre acciones (las formas como los personajes se interrelacionan entre sí, con el entorno, con las instituciones) y los valores que las fundamentan, se cree que pudieran caracterizar tanto las imágenes de mujer como las visiones de mundo en juego dentro de la telenovela.

Por último, el procedimiento utilizado para aplicar la técnica antes citada consistió en:

- 1) La observación de la telenovela: los 7 primeros capítulos, los 7 del medio y los 7 del final, para poder observar la evolución de los personajes, como se mencionó previamente).
- 2) El establecimiento de las categorías de análisis para sistematizar la información recogida.
- 3) El análisis desde una perspectiva cualitativa de los datos obtenidos en la telenovela observada.
- 4) La conclusión con base en el análisis de la observación.

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS CRÍTICO DE LOS RESULTADOS

“*Voltea pa’ que te enamores*”, fue una exitosa telenovela venezolana realizada y transmitida por la cadena Venevisión entre los años 2006-2007 y retransmitida en el año 2011 por el canal satelital Venevisión Plus y por Venevisión nuevamente, pero en horario vespertino en 2014. La misma fue escrita por Mónica Montañés, producida por Manuel Fraiz-Grijalba y Alejandro Salazar y dirigida por Claudio Callao.

Dicha telenovela estuvo protagonizada por Daniela Alvarado y Jonathan Montenegro. Su estreno se llevó a cabo el 18 de septiembre de 2006 y se transmitió hasta el 04 de septiembre de 2007. Como ya se mencionó con anterioridad, es una de las telenovelas venezolanas más exitosas de la década del 2000, principalmente por los altos índices de audiencia obtenidos y una de las más largas realizadas por Venevisión.

Su elenco principal estuvo constituido por:

Daniela Alvarado: *Dileidy María López (La novia)*

Jonathan Montenegro: *Luis Fernando García Malavé (El novio)*

Mimí Lazo: *Gladys López (La Gladys)*

Adrián Delgado: *Aureliano Márquez (El motorizado)*

Franklin Virgüez: *Gabriel "Gabito" Márquez*

Carolina Perpetuo: *María Antonia "La Nena" Cifuentes (Viuda de Aristiguieta)*

María Antonieta Duque: *Matilde Sánchez*

Rolando Padilla: *Doroteo "Theo" Ricón (El huesito e' pollo)*

Sonia Villamizar: *Pascua "Pascuita" de Guzmán*

Juan Manuel Montesinos: *Ramón "Monchito" Guzmán*
Rafael Romero: *Gonzalo Malavé*
Elba Escobar: *Eglée Malavé de García*
Carlos Mata: *Rómulo García*
Raúl Amundaray: *José Tadeo Malavé*
Luis José Santander: *Francisco "Paco" Aristiguieta (El difunto / Rubio e' su madre)*
Manuel Escolano: *Marco Aurelio Granados (El doctor)*
Anabell Rivero: *Betzaida "Betzaidita" Conde (La talla cero)*
Zair Montes: *Feliz "Felicita" Guzmán (La gordita de mente)*
Patricia Schwarzgruber: *Tatiana "Tatianita" Aristiguieta Cifuentes (La catirita)*
José Luis Useche: *Santiago (El lagartijo)*
Marisol Matheus: *Rosita de Malavé*
Damián Genovese: *Gerson López*
Cindy Lazo: *Cristina "Cristinita" García Malavé (La gordita)*
Vanessa Pose: *Alegría Guzmán*
Erika Santiago: *Yuraima de López (La pocahontas)*
Cristian McGaffney: *Ernesto Sánchez*
María Fernanda León: *María Gracia (La Miss)*
Prakriti Maduro: *Yenilú Rincón*
Lisbeth Manrique: *María José (La abogada)*
Héctor Zambrano: *Héctor*

El Relato: Una historia narrada por mujeres

“*Voltea pa’ que te enamores*” es un melodrama venezolano que nos narra la historia de varias mujeres, que viven el día a día de manera muy diferente las unas de las otras. Sin embargo, aunque cada una de ellas le agrega a la trama ese toque que demuestra que todos somos distintos, también expresan que pueden existir puntos de

encuentro, siendo uno de ellos el amor, el cual no puede faltar en toda telenovela. La trama central de la telenovela gira en torno al casi “imposible” amor entre Dileidy López, una joven de clase baja, que trabaja como pregonera y Luis Fernando García, un joven arquitecto, perteneciente a la clase media alta. Sin embargo, son muchas las micro tramas que dan sentido de totalidad al argumento.

Es así como, aunque “*Voltea pa’ que te enamores*” narra la historia de amor de Dileidy y Luis Fernando -jóvenes que tendrán que superar infinidad de obstáculos para poder finalmente ser felices juntos- la telenovela en cuestión no es sólo el relato de la vida de estos dos personajes, sino de un grupo de mujeres que conviven con ellos, viviendo sus propias historias.

En este grupo podemos encontrar las historias de: Gladys (la madre de Dileidy), Yuraima (cuñada de Dileidy), Eglée (la madre de Luis Fernando), Rosita (abuela de Luis Fernando y madre de Eglée), Matilde (cuñada de Eglée), Pascuita (vecina y compañera de trabajo de Eglée), la Nena (vecina y amiga del entorno de Eglée), Felicita (hija de Pascuita), Tatianita (hija de la Nena), Cristinita (hija de Eglée y hermana de Luis Fernando) y María Gracia (futura esposa de Luis Fernando y madre de su hijo).

La historia entrelaza las vidas de todas estas mujeres mostrando sus luchas y sus vicisitudes con sus parejas, hijos, trabajo, entre otros, evidenciando su manera de pensar y sentir a través de sus diálogos y acciones. En vista de esto, para poder ver las imágenes de mujer presentes en este relato, debemos hacer un breve recuento de las historias de cada una de ellas, lo que haremos a continuación.

Dileidy: la que cree en cuentos de hadas

Dileidy es una joven trabajadora, cuya edad no supera los 23 años, de clase baja, piel blanca y contextura medianamente delgada. Vende periódicos en una concurrida avenida de Caracas y se enamora de Luis Fernando, joven a quien ve pasar en su carro todas las mañanas mientras ella realiza su trabajo de pregonera, consciente de que su amor es un imposible.

Ella vive con su mamá ("La Gladys") en una populosa barriada caraqueña y estudia y trabaja, ya que sueña con llegar a ser algún día una gran ingeniera. Por un azar del destino conoce a su amor platónico y entre ellos surgirá un amor que tendrá que pasar por muchas adversidades antes de poder concretarse en un "final feliz".

Dileidy es una muchacha sin experiencia que aún cree en el amor idílico, en encontrar su alma gemela, al amor de su vida, a pesar de ver el ejemplo que representa la vida de su madre, quien tiene 3 hijos de padres distintos, que no están presentes en la escena puesto que no se hicieron cargo de los mismos. Ella piensa que a pesar de todo lo vivido, su madre debería buscarse un "pechugo" para dejar de estar sola y poder ser feliz.

A pesar de manifestar no sentir vergüenza de su origen humilde, cuando conoce a Luis Fernando le miente sobre quien es, por miedo a que éste la rechace por no ser de su misma clase social.

Esa mentira va a ser la que finalmente haga que terminen su relación y que luego, cuando quieran reanudarla, ya esto no sea posible, puesto que en ese intermedio, Luis Fernando conoce a María Gracia ("La Miss") y de sus encuentros ella queda embarazada, por lo cual él decide que debe casarse con ella y dejar definitivamente a Dileidy.

Para el momento de ese rompimiento Dileidy ya se encuentra realizando sus pasantías en la misma empresa donde trabaja Luis Fernando y está muy orgullosa de él, debido a que asumió la responsabilidad de su paternidad y está haciendo “lo que debe hacer”, por lo cual, a pesar de su dolor, se convierte en la persona a la que él recurre a contarle sus penas y lo ayuda en todo lo posible, tanto así, que incluso acepta ser la madrina de su boda.

Debido a que ya no existe la posibilidad de una relación con Luis Fernando, eventualmente Dileidy decide aceptar la propuesta de Aureliano -un amigo de la infancia- quien está enamorado de ella. Ambos deciden comenzar una relación y vivir juntos, pero Dileidy sólo lo hace por agradecimiento, porque él se portó siempre muy bien con ella, pero sigue enamorada de Luis Fernando.

Con el tiempo, la relación de Luis Fernando se termina y éste decide esperar a Dileidy, ya que ella siempre fue tan buena con él. Aureliano se cansa de ver que Dileidy no es feliz estando a su lado y la “deja libre” porque ella evidentemente no lo iba a dejar para no hacerle daño.

Es así como finalmente Dileidy y Luis Fernando pueden estar juntos y casarse.

Gladys: una mujer centrada

Gladys es una mujer de más de 40 años, de contextura rellena, piel clara, de personalidad extravagante (lo cual se aprecia en su actitud, vestimenta y maquillaje que sobresalen al compararla con el resto de los personajes femeninos), de clase baja y soltera. Es una mujer que no cree en el amor de los cuentos de hadas, para ella “el

amor no rima con hombre”. Ella trata de convencer a su hija de que “hombre no es gente”.

Gladys es la madre de Dileidy López (nuestra protagonista), de Gerson López (esposo de Yuraima de López “La Pocahontas”) y de Alexis López. Para ella su hijo Gerson (como todo hombre) es una desilusión, puesto que realmente las que parecen querer echar para adelante son las mujeres que la rodean. De allí que desea que su hija se ponga a estudiar en vez de trabajar tanto para mantener a los que no hacen nada.

Gladys no pudo llegar hasta el quinto año porque quedó embarazada de Dileidy, pero confiesa que ella soñaba con ser una profesional, por eso desea muchísimo que Dileidy no sufra lo que ella sufrió. En una de las escenas le dice a su hija: “yo me merezco que tú seas la doctora que yo no pude ser...” (Cap. 5 “La maña de Luis Fernando”, 0:03:00)

Gladys dice que ella está sola porque lo decidió así y que es feliz de este modo porque no cree en las palabras de los hombres y no cree que ninguno merezca que ella sacrifique su “libertad”.

Está muy atenta a la vida de Dileidy, de que no se distraiga enamorándose -y mucho menos si es de un hombre mujeriego como Luis Fernando- y que se concentre en graduarse para que “eche para adelante” y “salga de pobre”, para que nunca sepa lo que es “tener que limpiar baño ajeno”.

Gladys trabaja como señora de servicio en la mayoría de las casas de los personajes principales de la telenovela y así puede ser testigo de cómo el tener dinero o una posición no son suficientes para ser feliz, e incluso de cómo las personas se sabotean su propia felicidad por tener erradas sus prioridades.

Gladys tiene un vecino llamado Gabito, quien está enamorado de ella, pero ella no le presta atención porque dice que “hombre del que ella se enamora, hombre que no ve más” y que ella quiere seguirlo viendo, así que sólo son buenos amigos. Sin embargo, conoce a Marco Aurelio -el dueño de la compañía de construcción donde trabaja la mayoría de los personajes de la telenovela- quien nunca se ha casado ni tiene hijos y se autodenomina un “polígamo empedernido”.

Marco Aurelio comienza a interesarse por ella porque es una mujer diferente a las demás que ha conocido y, a pesar de que en un principio ella lo rechaza, como hace con Gabito, pronto “el Doctor” logra conquistarla y se va a vivir con él junto con su hijo menor Alexis, a quien “el Doctor” quiere y cuida como si fuera su propio hijo. Todo marcha de la mejor manera hasta que ambos comienzan a sentir que la rutina los agobia y cuando Marco Aurelio piensa que Gladys lo va a dejar, ella le plantea que sigan con su relación pero cada uno en su casa, porque ella está acostumbrada a su “libertad” y además, porque “para adorarse no hace falta vivir juntos”.

Hacia el final de la telenovela, Gladys comienza a estudiar y logra obtener un TSU en Turismo. Finalmente, con la ayuda de Marco Aurelio, Gladys adquiere una posada en la que ayuda a mujeres con hijos a quienes los padres de los niños y niñas han abandonado. Ella y Marco Aurelio viven separados durante la semana y se ven todos los fines de semana.

Para Gladys: “Una gana siempre, hasta cuando pierde... La vida es rarísima, mi amor, pero bien bella...” (Cap. 268 “Gracias por voltearse”, 1:23:04)

Eglée: ¿vale la pena tanto aburrimiento?

Eglée Malavé (madre de Luis Fernando García Malavé, Cristina García Malavé y esposa de Rómulo García), es una mujer de más de 40 años, de contextura gruesa –sin llegar a ser gorda-, piel clara, bastante arreglada y maquillada, de clase media alta.

Trabaja como asistente de Marco Aurelio (que además de ser el dueño es el jefe de la empresa donde trabaja la mayoría de los personajes), ya que no terminó su carrera para que su esposo Rómulo terminara la de él; sin embargo, es una asistente muy eficiente, prácticamente es ella quien lleva la oficina. También es eficiente en su hogar, a pesar de que ella trabaja y tiene como empleada a Gladys, siempre está pendiente del mismo.

Muchas de las escenas en las que ella aparece ocurren en su lugar de trabajo, donde también trabaja su esposo, quien se desempeña como arquitecto.

A pesar de que a primera vista su vida no parece tener ningún inconveniente (sus hijos ya son adultos, tiene estabilidad económica y laboral, su matrimonio parece estar bien) en sus propias palabras su vida es tan: “igualita, tan sencilla, sin contratiempos... que a veces, te juro, que yo quisiera que se me complicara algo como para divertirme” (Cap. 3 “Dileidy en el periódico”, 0:04:16).

Eglée está tan aburrida que hasta ha pensado en vivir sola, es decir, sin Rómulo, debido a que éste está tan cómodo en su matrimonio de tantos años, que ha olvidado cortejarla, llevarla a pasear, compartir con ella como hacían al inicio de su relación.

En vista de esto, a mediados de la telenovela, Rómulo y Eglée se divorcian. Al pasar el tiempo, Rómulo se casa con una ingeniera joven que trabaja en la misma empresa (Betzaida) y Eglée comienza a salir en secreto con Santiaguito, el mejor amigo de su hijo Luis Fernando.

Rómulo y Betzaida tienen una hija y Eglée finalmente revela a su familia y amigos que está de novia con Santiago; sin embargo, Rómulo no deja de pensar en Eglée y pronto se da cuenta de que su divorcio y su nuevo matrimonio fueron un error, existe una diferencia de edades muy grande entre él y Betzaida, con lo cual no desean las mismas cosas, no comparten los mismos gustos y ya no disfrutan de su mutua compañía, lo cual no ocurría entre él y Eglée. Con estas reflexiones Rómulo se da cuenta de cuáles fueron los errores cometidos en su primer matrimonio.

Por su parte, Eglée termina su relación con Santiago, al ver la imposibilidad de brindarle a él lo que necesita en términos de estabilidad de pareja y de amor, puesto que, aunque siente mucho cariño por él y realmente le gusta mucho y disfruta de su compañía, no lo ama. Eglée también ha tenido la posibilidad de reflexionar en relación con su matrimonio y Rómulo y de darse cuenta de que él no sólo es aburrido sino que también tiene muchas cualidades.

Es así como finalmente Rómulo se divorcia de Betzaida (quien se enamora de otro que sí la valora) y comienza sus intentos por reconquistar a Eglée, la que finalmente accede y admite que ella también se equivocó al divorciarse de él porque era aburrido y no ver todas las cualidades que tiene.

Pascuita: ¿la mujer perfecta?

Pascuita Guzmán es madre de dos hijas y esposa de Ramón Guzmán. Es una mujer de más de 40 años, delgada, de piel clara. Al igual que Eglée, es de clase media alta y sus características físicas cumplen a cabalidad con los cánones de belleza establecidos por la sociedad occidental (lo cual logró a través de varias visitas al quirófano). Según lo narrado, tanto culto a la belleza se da –primordialmente- como muestra de amor a su marido (no por sentirse bien con ella misma), es decir, para ella la prioridad de su vida es mantener al marido a su lado y para ello hay que tenerlo contento, lo que se consigue, entre otras cosas, manteniéndose “bella” y “arreglada” siempre, porque para ella la belleza física es la base del amor.

Tanto es así que se levanta a las 4 de la mañana -todos los días- para poder cepillarse, peinarse y maquillarse sólo lo suficiente como para que su esposo Monchito la vea bella al levantarse y que parezca que así es como ella amanece todos los días.

Otro factor que Pascuita considera muy importante para poder conservar al marido es que todo esté perfecto en su casa, por eso, cocina siempre platos distintos y sofisticados, se ocupa de mantener la casa limpia y bien y de recibir a su esposo con un trago cuando llega del trabajo. Por lo mencionado anteriormente es que decidió no trabajar, a pesar de ser una excelente profesional, prefiere trabajar sólo a destajo y no tiempo completo, para poder dedicarse a complacer a su marido.

El trabajo que realiza lo hace en la misma empresa donde trabaja su esposo, eso le da la oportunidad de vigilarlo y de alejar de él a cualquier “cuaima” que quiera quitárselo. Según su punto de vista, ninguna medida es suficiente para cuidar a su marido porque, en sus propias palabras: “Mi Monchito no será ningún George

Clooney pero yo igualito tengo que estar mosca” (Cap. 4 “El lujo de un par de perros con todo”, 0:25:55).

Por lo expuesto hasta ahora, se hace evidente que descuida a sus hijas en su afán por mantener a su esposo a su lado y cuando se ocupa de ellas es para transmitirles todas las creencias que tiene con respecto a los hombres y el matrimonio.

Se lleva mejor con su hija mayor Felicita, ya que ésta también comparte en parte su visión en relación con la pareja y peor con su segunda hija Alegría, porque ésta no se ocupa tanto de su aspecto físico ni de conseguirse un esposo sino de sus estudios y de disfrutar su vida sanamente.

Felicita fue novia de Luis Fernando antes de que éste conociera a Dileidy y cuando supo que él estaba interesado en otra quiso terminar con él. La reacción de Pascuita fue que no hiciera eso. Le dijo: “Tu enemigo no es él, tu enemigo es ella. Mira mi amor, Luis Fernando es hombre y los hombres son débiles... Si tú lo quieres tienes que luchar por él” (Cap. 5 “La novia de Luis Fernando”, 0:04:20)

La vida de Pascuita cambia gracias a dos acontecimientos: el primero, el esposo (Monchito) se cansa del acoso de ella y comienza a tener una relación con una vecina (Matilde), quien es todo lo opuesto a Pascuita, y el segundo, Felicita comienza a evidenciar signos de padecer bulimia, con lo cual toda la familia comienza a ir a terapia.

Pascuita descubre que Monchito está teniendo una aventura y comienza a preocuparse cuando se percata de que no es “solo una aventura” sino que es “algo serio”. Su reacción es no decirle nada al esposo y tratar de hacerlo sentir culpable hablándole de lo mucho que lo ama y lo feliz que es y recordándole los buenos

momentos para que no la deje. También hablando de que Matilde, aunque parezca que tiene problemas con su esposo, es muy feliz con él, y que luego de los pleitos descomunales que tienen, tienen sexo apasionado y salvaje, con lo cual las peleas se han convertido sólo en una excusa y que ellos en realidad son una pareja muy feliz.

En cuanto al problema de Felicita, para Pascuita es sólo una pataleta de una niña malcriada que acaba de termina con su novio. No le da importancia, como tampoco a las señales más que evidentes de que su familia es una fachada y que la supuesta estabilidad que parece haber en la misma es sólo gracias a los esfuerzos sobrehumanos que ella realiza porque parezca que las cosas son de este modo. Ella niega todo lo que atente contra su idea de que su familia y su relación de pareja son perfectas.

A pesar de todos sus esfuerzos, Monchito termina yéndose a vivir con Matilde, con lo cual Pascuita cae en una profunda depresión, deja de arreglarse, de acomodar la casa, de cocinar, y sólo se echa en el mueble a llorar.

Luego de una profunda revisión en terapia, su hija Felicita y ella, logran salir tanto de la depresión como de la bulimia, y comienzan a cambiar sus prioridades en la vida. Pascuita comienza a interesarse en una pequeña empresa que va a iniciar Felicita con una compañera de estudios (Yuraima) y a ocuparse más de sí misma.

Finalmente Monchito se da cuenta de que cometió un error al irse de su casa para vivir con Matilde y a apreciar más todos los esfuerzos realizados por Pascuita para complacerlo. Su relación con Matilde termina cuando ella también se da cuenta de que esa relación no tiene futuro y él comienza su proceso de reconquista, al igual que su amigo Rómulo está haciendo con Eglée.

Pascuita perdona a Monchito, pero no vuelve a ser la de antes. Se le olvida hacer la cena y ya no espera a su esposo con el aperitivo en la mano cuando éste llega del trabajo. Sin embargo, esto a Monchito en vez de molestarle le agrada, prefiere hacer la comida él de vez en cuando o que la hagan los dos juntos, le gusta que ella se ocupe de sus propias cosas y tenga actividades más allá de complacerlo a él. Este nuevo escenario le agrada porque ya no se siente asfixiado.

Matilde: entre el pasado y el futuro

Matilde Sánchez es madre de dos morochitos y de un hijo adolescente de un matrimonio anterior. Actualmente es esposa de Gonzalo Malavé, quien a su vez es hermano de Eglée. A diferencia de las dos mujeres anteriores, Matilde se presenta más sencilla en cuanto a su vestimenta y maquillaje, parece no tener más de 40 años y se encuentra en una situación desesperada por el estrés de tener que lidiar con sus 3 hijos. Cumple con los cánones de belleza establecidos en la sociedad occidental a la perfección: blanca, delgada, de senos y trasero generosos, cabello largo y liso. Es también de clase media alta.

Matilde es ex esposa de Julián, padre de su hijo mayor, quien parece no querer ocuparse del hijo de ambos, cayendo toda la responsabilidad en ella. Además, tiene unos morochitos que son hijos de ella y Gonzalo, su segundo esposo. Su principal labor es ser ama de casa (a pesar de ser ingeniero).

A Matilde le hace falta su trabajo, pero luego de tener a los morochos, Gonzalo y ella decidieron que era mejor que ella se quedara en la casa cuidando de los pequeños por un tiempo. Pero esta actividad no la satisface demasiado, en particular porque a pesar de estar en su casa y ocuparse de los quehaceres del hogar, el esfuerzo y el sacrificio que está haciendo no parecen ser reconocidos por su esposo,

quien en ocasiones le pregunta por qué no puede ser un poco más como Pascuita, debido a que, a diferencia de Pascuita, a Matilde no le agradan las labores del hogar, no se le da bien la cocina y sólo hace comidas sencillas y poco elaboradas.

Matilde está cansada de ser ama de casa las 24 horas del día, por eso desea que los morochos asistan a una guardería, pero Gonzalo no cree que esto sea conveniente. Él no es capaz de ponerse en su lugar, no comprende por qué esto representa un sacrificio tan grande para ella, tampoco plantea la alternativa de compartir los quehaceres del hogar con ella o de colaborar con el cuidado de los morochos, él es el que trabaja y provee y ella debe entonces encargarse de lo concerniente al hogar de ambos. Toda esta situación trae como consecuencia muchos roces y conflictos en la relación de pareja.

La situación del matrimonio lleva en un momento a que Matilde se aproxime a Monchito, quien es mucho más comprensivo y atraviesa muchos problemas en su matrimonio con Pascuita, lo que eventualmente los lleva a comenzar una relación secreta. Esto coincide con el hecho de que Matilde, a pesar no estar trabajando tiempo completo en la empresa donde todos trabajan, logra que algunos trabajos le sean asignados para que los realice desde su casa, tarea con la cual Monchito la ayuda.

Matilde y Gonzalo se separan y posteriormente Monchito se va a vivir con ella. En este momento comienzan a tener problemas: Matilde olvida hacer la comida por lo que tienen que comer comida recalentada, o no hay hielo hecho en la casa, ni siquiera para que Monchito se prepare su propio aperitivo, situaciones que hacen que Monchito comience a extrañar a Pascuita y que aprecie un poco más todo el esfuerzo que ella realizaba por complacerlo.

Cuando Matilde se percata de la situación y de que Monchito cada vez puede ocultar menos su cara de tristeza, le dice que se vaya y comienza a preguntarse si será

más bien que ella no está hecha para las relaciones de pareja, para vivir con alguien y si ella no será más feliz estando sola con sus hijos y su trabajo. Matilde no se siente sola, a pesar de no estar en pareja. Ella siempre se ha sentido realmente sola cuando ha tenido marido.

A pesar de todas las reflexiones que realiza, a veces no puede evitar asumir el no tener pareja como un fracaso, porque desde chiquitas les meten a las niñas en la cabeza que si no tienen pareja no son nadie. Comienza a sentir un poco de despecho por Monchito y se siente mal cuando lo ve feliz con Pascuita y luego ve a Gonzalo besando a su nueva novia: Tatianita, con la que se va a casar pronto. Reflexiona para sí: “en este país lo que hay que ser es cuima para tener pareja” (Cap. 265 “De cómo unos fueron felices...y otros pues, también”, 0:26:00) y aunque dice que no le importa no estar en pareja, la verdad es que sufre por ello.

Hacia el final de la telenovela Matilde es nombrada la encargada de la empresa (ya que Marco Aurelio se retira) y una de las primeras cosas que hace es colocar una guardería dentro de la misma, lo que funciona muy bien, las ingenieras rinden más y no están tan preocupadas por sus hijos.

Además, ha construido una bonita relación con Santiaguito, al que no le importa que no vivan juntos y parece estar muy contento con el acuerdo al que han llegado de ser novios.

Rosita: la voz de la experiencia

Rosita de Malavé es una señora elegante, delgada, muy bien arreglada, perteneciente a la clase media alta. Es la madre de Eglée y la mayor de todo el grupo de mujeres que coprotagonizan esta telenovela y representa una especie de “voz de la

experiencia” para las demás. Está casada con José Tadeo Malavé desde hace aproximadamente 50 años, por lo que aconseja a las demás coprotagonistas. A pesar de ser la mayor del grupo –o tal vez debido a eso- es la que tiene un pensamiento menos conservador y es capaz de comprender situaciones no tan convencionales o socialmente aceptadas, como por ejemplo la relación de su hija Eglée con Santiaguito, la que no solo aceptó sino que alentó también.

Tiene un muy buen sentido del humor y está sonriendo la mayor parte del tiempo, le gusta ver el lado positivo de las cosas y tiene una relación estable y amorosa con su esposo, parecen ser buenos amigos y compañeros que se cuidan y quieren verdaderamente. Les recuerda a sus amigas que un matrimonio feliz no es algo que se consiga al azar ni que tenga que ver con la suerte, que el secreto para una relación feliz es mucho amor y mucha constancia, que su esposo y ella tuvieron momentos muy difíciles, que lograron superar a fuerza de amor y humor. Para ella: “Una pareja lo que necesita es una tonelada de humor” (Cap. 135 “¿Y si ya que estamos aquí...te casas conmigo mejor?”, 0:16:52).

Yuraima: no hay peor lucha que la que no se hace

Yuraima de López es una jovencita que no tiene más de 23 años, es delgada, piel morena, cabello liso, largo y negro y su expresión al hablar la identifica como una joven de clase baja. Es la mujer de Gerson (el hermano de Dileidy), junto al que tiene un hijo de unos meses de edad. Pasa sus días persiguiendo a su esposo por temor a que la engañe, con lo que se pudiera presumir la poca autoestima que posee este personaje.

Gladys (su suegra) trata de convencerla de que su actitud no la va a llevar a ninguna parte, le dice que ella es una persona inteligente y capaz y que depender de

su esposo para todo (especialmente si éste no tiene trabajo ni intenciones de hacerse responsable de su hijo y de ella) sólo la va a hacer infeliz a la larga.

Gladys le señala que Gerson sólo está interesado en ir a fiestas y vivir su vida como si no tuviera ninguna responsabilidad y que es a ella a quien le toca “echar para adelante” por ella y por su hijo, que mujeres solas en este país hay muchas, que han superado todos los obstáculos para mantener a sus hijos, que no hace falta tener a un hombre al lado y que deje a Gerson si no está cumpliendo con sus responsabilidades, que ella no la va a botar de su casa sino a él. Pero Yuraima defiende a Gerson de los hechos con los que la confronta Gladys y busca excusas para justificar su comportamiento.

Sin embargo, esta situación llega a un punto en el que ella se cansa de esperar que Gerson responda a sus solicitudes, lo que sólo empeora cuando se entera de que él le está siendo infiel con Cristinita, la hija de Eglée. Así que lo deja y comienza a trabajar de pregonera junto con Dileidy. También decide culminar el bachillerato y luego continuar sus estudios en la universidad, donde conoce a Felicita, quien también estudia la misma carrera que ella.

Al graduarse, ambas comienzan a pensar en la idea de crear una pequeña empresa de dulce de guayaba, la cual finalmente termina siendo muy exitosa.

Mientras todo esto sucede Gerson está viviendo con Cristinita en casa de Eglée (ya que Cristinita está embarazada de morochas), pero la relación no va bien. El carácter explosivo de Cristinita y sus constantes celos y peleas hacen que Gerson piense cada día más en Yuraima y se lamenta de no haberla apreciado en su momento y haberla perdido. También lo hacen pensar en la posibilidad de hacerse un mejor hombre para poder merecerla nuevamente.

Finalmente, Cristinita termina su relación con Gerson, quien vuelve a buscar a Yuraima mostrándole que sus intenciones ahora son las mejores, que decidió que va a ser agricultor y le muestra los avances que ha realizado en este sentido.

Yuraima lo perdona y vuelve con él y acepta el hecho de que él tiene ahora unas morochitas y las cuida cuando le toca el turno de estar con ellas para que puedan compartir con su hermano mayor (el Yuger) quien es el hijo de Gerson y ella.

Cristinita: cuando los prejuicios mandan

Cristinita García es la hija de Eglée y Rómulo y hermana de Luis Fernando. Es una joven de unos 25 años, contextura gruesa, piel blanca, estatura promedio. Vive con sus padres y su hermano y al parecer no realiza ninguna actividad, es decir, no estudia ni trabaja y sus intervenciones en las conversaciones en las que participa son sólo para realizar críticas a todas las personas presentes, hacer comentarios sarcásticos y desagradables y menospreciar a los demás (se refiere a Gladys como “la cachifa esa”, “la marginal esa”). Parece ser la fuente de la negatividad y las quejas contra el mundo en general.

Otro aspecto característico de este personaje es que se coloca a sí misma como la persona que tiene la verdad en sus manos, juzgando y condenando a los demás personajes desde unos parámetros bastante conservadores y prejuiciosos. En este sentido, condena de manera enfática la relación de su mamá con Santiaguito, considerando impensable que una persona “mayor” como Eglée pueda aun tener deseos y apetencias, ya que según ella, su mamá a su edad ya no está para eso. También condena que su hermano se haya enamorado de la hija de “la cachifa” alguien que vive en un barrio y que es muy inferior a él. Igualmente desacredita los consejos que Gladys pretende darle, porque ella es la cachifa de su casa.

Reacciona ante cualquier situación de manera impulsiva e inmadura, sin asumir la responsabilidad por sus acciones, culpando a los demás por ellas. Es por ese motivo que aunque sabe que Gerson (quien está trabajando de portero en el edificio de enfrente) tiene una relación con Yuraima y tienen un hijo, quiere “empatarse” con él. Según su manera de ver las cosas, mientras más le dice Gladys que Gerson no le conviene, más atractivo es para ella, además, si su mamá pudo “empatarse” con Santiaguito, pues ella también puede hacerlo con Gerson.

Eventualmente Cristinita comienza una relación con Gerson y queda embarazada, así que Gerson se va a vivir con ella a casa de sus padres. En este punto ella comienza a vivir en carne propia lo que vivía Yuraima cuando estaba con Gerson, ya que trata de complacerlo en todos sus caprichos y sólo consigue de él desdén e indiferencia.

Ella comienza a darse cuenta de que su relación no está funcionando cuando Gerson le dice que quiere ser agricultor y que ya ha cultivado algunas matas de guayaba y luego ella averigua que la empresa que crearon Yuraima y Felicita es justamente de dulces de guayaba. Sin embargo, toma la decisión de terminar su relación con Gerson sólo luego de que sus prioridades cambian al nacer sus morochas. Cristinita les dice a sus morochitas que su sueño había sido estar casada con un hombre bueno y bellísimo, pero desde que ellas nacieron su único sueño es que ellas sean felices.

Luego de terminar su relación con Gerson reflexiona sobre su vida y se siente algo triste porque todos crecieron profesionalmente menos ella. Sin embargo, su ex cuñada María Gracia le presenta a la famosa orfebre Titina Penzini y, cuando Cristinita pensaba que no surgiría como profesional, la orfebre ve su trabajo y le pide que trabaje con ella.

Cristinita es el único personaje femenino que termina sola en la telenovela, es decir, cuyo final feliz no incluye una pareja.

La Nena: entre el dinero y el amor

María Antonia "La Nena" Cifuentes, viuda de Aristiguieta, es una mujer de unos 40 años de edad, contextura delgada, piel blanca, cabello rubio (cumpliendo con el estereotipo de belleza establecido socialmente), que al parecer está acostumbrada a vivir de manera bastante holgada y con ciertos lujos; sin embargo, luego de la desaparición de su marido, quedó en muy mala condición económica. A pesar de lo cual, ella desea seguir aparentando opulencia, aunque en su hogar sólo se coma atún con casabe y su carro ya no dé para más y se accidente en todo momento.

Tiene una hija de aproximadamente 20 años a quien prácticamente crió sola, ya que el padre desapareció de sus vidas 10 años atrás. Ella les dijo a todos sus conocidos que falleció, sin embargo, esta historia es sólo una mentira para ocultar que el padre de la niña las abandonó y las dejó en la ruina.

Para poder mantener de manera precaria lo poco que tienen, ella da clases de yoga a domicilio a todas sus amigas, con lo cual consigue mantener su apartamento, el carro, a su hija y poder comprar lo poco que consumen para comer.

La Nena después de haber tenido una vida de opulencia ahora anda buscando ofertas.

Su hija Tatiana le dice que ya es momento de dejar el duelo y salir a buscar un marido que las mantenga a las dos y les de la vida que se merecen. La Nena le responde: "Yo estaré pelando, tú sabes, pero a mí la dignidad no se me quita, bastante

me han quitado para que yo tenga que rebajarme a buscarme un marido para que me mantenga” (Cap. 5 “La novia de Luis Fernando” 0:10:20).

En su búsqueda del amor verdadero, conoce a Doroteo, quien es de clase baja, no tiene profesión definida y trabaja de “todero” en cualquier labor que se le presente (pintor, albañil, chofer, guardia de seguridad, bedel). Doroteo anda de “cacería” de una millonaria que lo mantenga, se hace llamar “Theo con h intercalada” y dice que es una persona adinerada. La Nena en vista de esto no le dice que no tiene dinero, sino que aparenta tenerlo en abundancia, al igual que muchas posesiones.

Entre todas las mentiras que se dicen el uno al otro, terminan viendo lo buenas personas que son y lo bien que la pasan juntos y así acaban enamorándose. Al final se descubren las mentiras que se dijeron y, aunque en un primer momento esto los aleja, luego admiten que el amor que sienten el uno por el otro es mayor que todo lo demás.

Cuando todo parece ir bien, aparece el exesposo de La Nena y se descubre que ella mintió en ese aspecto también y que “el difunto no estaba muerto”. Esto hace que Doroteo se moleste y que terminen su relación. Adicionalmente, el difunto “Aristiguieta” tiene la intención de que La Nena lo perdone para reconstruir su familia, con lo que Tatianita está totalmente de acuerdo, ya que con el padre –piensa ella- vuelven el dinero y la vida que ella considera merecer y así se evita tener que decidir quedarse con alguno de los dos.

Finalmente se descubre que Aristiguieta sólo vuelve porque dilapidó la fortuna que se llevó cuando abandonó a su mujer y a su hija y necesita que La Nena le ceda unos terrenos que valen mucho (y que ella no sabe que posee) para poder venderlos y volver a tener liquidez monetaria.

Cuando La Nena se percató de todo esto, valora mucho más a Doroteo, quien la amaba verdaderamente y no por sus posesiones. Pero Doroteo se ha ido de gira, ya que se dio cuenta de que tiene futuro como cantante de salsa, así que ella decide irlo a buscar y comienza un viaje por muchos pueblitos del interior del país hasta que finalmente consigue dar con Doroteo y se reconcilian.

Tatianita: cero uno en la boleta

Tatiana "Tatianita" Aristiguieta Cifuentes (La catirita), es hija de La Nena y "el difunto" Aristiguieta, tiene alrededor de 20 años y es delgada, rubia y bastante agraciada. Al igual que su madre siente una gran necesidad por mantener las apariencias pero, a diferencia de la Nena, sólo desea conocer un hombre adinerado que la mantenga, de allí que no se preocupa por superarse profesionalmente. Se queja de la situación que viven y le dice a su mamá que "tiene cero uno en la boleta" al querer recuperar "trapos" viejos de alta costura pasados de moda en lugar de buscarse un marido con dinero que las "saque de la pobreza en la que viven" (Cap. 1 "El novio de Dileidy" 0:47:00).

Está entusiasmada con Luis Fernando y aunque sabe que es el novio de su amiga Felicita desea conquistarlo, es por eso que en cada oportunidad que tiene busca decirle a Felicita cosas negativas de Luis Fernando con la finalidad de que ésta termine su relación con él y poder ella conquistarlo, lo que evidencia el valor que le concede a su amistad con Felicita. Para Alegría (la hermana de Felicita) Tatianita es una falsa.

Cuando finalmente Felicita termina con Luis Fernando, ella tiene su oportunidad de ser su novia, lo que consigue, pero sólo por un breve periodo de tiempo. El resto de la telenovela transcurre mientras ella sólo llora porque Luis

Fernando está enamorado de Dileidy y luego porque se casó con María Gracia (La Miss), no tiene ninguna actividad adicional a ésta, ya que ni estudia ni trabaja.

Finalmente, se hace novia de Gonzalo -quien era esposo de Matilde, pero se ha separado de ella- y termina casándose con él.

Después de que Gonzalo estaba acostumbrado a que Matilde le hiciera todo, ahora él anda recogiendo el desorden que va dejando Tatianita.

Felicita: cambio de foco, de afuera hacia adentro

Felicita Guzmán (la gordita de mente), es la primera novia de Luis Fernando García que aparece en la telenovela, una joven de no más de 23 años, delgada, rubia, quien sigue los pasos de su mamá (Pascuita), en cuanto a sus ideas con respecto a las relaciones de pareja y el matrimonio, tanto así, que lo primero que hace para conservar el amor de su novio es operarse los senos.

Al parecer, vive y respira sólo para mantener la atención de su novio Luis Fernando, la cual le es esquiva. En los primeros capítulos, la vemos recién operada de los senos, motivo por el cual debe mantener reposo. Sin embargo, ella decide no hacer caso a las indicaciones del médico porque le preocupa que si Luis Fernando va solo a una fiesta a la que estaban invitados ambos, ella no va a poder vigilarlo de las “cuimas” que van a querer quitárselo.

Al final no puede llegar a la fiesta en cuestión y su única preocupación es que no pudo proteger a su novio del montón de “cuaimas”, con lo cual evidencia su creencia de que si su novio llegara a estar con otra mujer, la responsabilidad no sería

de él sino de la persona con la que estuvo y, adicionalmente, de ella (Felicita), que no estuvo allí para “cuidarlo”.

Su inseguridad la hace dudar de su propia valía y comienza a verse a sí misma “gorda”, a pesar de ser una joven delgada. Comienza a decir que en la vida hay muchas cuimas más delgadas que ella y por ello decide comenzar a comer sólo ensalada.

Aunque hace esfuerzos sostenidos porque su relación con Luis Fernando no termine, ésta eventualmente termina y a partir de allí su preocupación por la figura se convierte en un desorden alimenticio: la bulimia.

Felicita lo único que hace es sufrir por Luis Fernando y esperar que vuelva a fijarse en ella, que su boda con “La Miss” no se dé o que deje de amar a Dileidy, pero ninguna de esas cosas ocurre.

A mitad de la telenovela Felicita y toda su familia comienzan a ir a terapia, lo que representará un gran paso para Felicita. La terapia la ayuda a ver su situación desde otra perspectiva y no sólo ayuda a que supere su trastorno alimenticio sino que posibilita que aumente su autoestima, se fije metas relacionadas consigo misma y que la idea de encontrar un hombre con el cual casarse pase a un segundo plano.

Además de la terapia, Aureliano (aunque está enamorado de Dileidy) hace buena amistad con ella y la ayuda a verse de otro modo, resaltando sus cualidades y aceptándola tal cual es. Él le dice cariñosamente “la gordita de mente”, porque sólo en su mente (la de Felicita) es que ella está gorda.

Ella se enamora de él y –aunque desea que él le preste atención- el hecho de que él no lo haga no la desanima, sigue con sus estudios hasta graduarse y logra crear

y poner a funcionar su empresa de conservas de guayaba junto con Yuraima y Pascuita.

Aureliano termina su relación con Dileidy y se da cuenta de que Felicita está enamorada de él, en vista de lo cual comienza a pensar que él necesita a alguien así para tener la relación que desea. Se pregunta por qué tardó tanto en darse cuenta de que él también tiene sentimientos por ella y que juntos podrían ser felices. Así que le pide que sean novios y, pasado un tiempo, se casan. Al finalizar la telenovela Felicita está embarazada.

María Gracia: la antagonista perfecta

María Gracia (La Miss), es una chica que encaja perfectamente en los estereotipos de belleza establecidos por la sociedad occidental (joven, alta, con medidas 90-60-90, piel clara, cabello liso, largo y abundante). Su sobrenombre es “La Miss” puesto que participó en el certamen de Miss Venezuela y habla constantemente de lo que siempre le dice Osmel (refiriéndose a Osmel Sousa el organizador del Miss Venezuela).

Conoce a Dileidy en la universidad (ya que comienzan a estudiar Ingeniería al mismo tiempo) y se hace su “amichi” porque Dileidy es la inteligente. Ella (La Miss) tiene más problemas para entender los contenidos impartidos y necesita la ayuda de Dileidy.

En la universidad también conoce a Luis Fernando, ya que éste, al enterarse de que Dileidy está estudiando Ingeniería allí, busca la forma de impartir unas clases en su sección. María Gracia comienza a llamar a Luis Fernando “profe-papi” porque le parece atractivo y le gusta.

A pesar de saber que Dileidy y Luis Fernando son novios, aprovecha una pelea que ellos tienen (cuando Luis Fernando se entera de que Dileidy le mintió con respecto a su nombre y su origen) para sembrar dudas y rencores entre ellos, mintiéndole a cada uno con respecto a comentarios que el otro hizo -porque en el amor y la guerra “todo se vale”...- y aprovecha esta separación para intentar conquistar a su “profe-papí”, lo que eventualmente termina en que ella salga embarazada de Luis Fernando y que éste le pida que se case con él.

María Gracia tiene dudas con respecto a su matrimonio con Luis Fernando, especialmente porque su mamá no entiende a que se debe que ella tan repentinamente deje de lado todos sus planes de hacer su carrera como modelo. Ella no le confiesa que la prisa se debe a que está embarazada y piensa para sí que igual ni loca le dice a Luis Fernando que no se casa con él porque eso significaría dejarle el camino libre a Felicita, Tatianita y Dileidy (especialmente ésta última).

Con la filosofía de que al enemigo hay que tenerlo cerca, Felicita y Tatianita terminan siendo damas de honor en su matrimonio y Dileidy la madrina, como para que no quede duda de “quien ganó” en la pelea por Luis Fernando.

Sin embargo, el matrimonio no funciona y Luis Fernando y María Gracia terminan su relación poco después de que nace su hijo. María Gracia decide continuar su carrera de modelo donde la había dejado y viaja a Japón, dejando a Luis Fernando con el bebé. Además, dice que la próxima vez que se case será con calma, por ahora está dedicada a su carrera.

Conclusión del análisis

Luego de realizar la descripción de los personajes femeninos seleccionados y, con ésta, el recuento general de la trama de la telenovela, procederemos a hacer algunas consideraciones en cuanto a los estereotipos y representaciones sociales de género (valores, creencias, normas de comportamiento, entre otros) que se encuentran implícitos en la misma, especialmente los relacionados con la imagen de la mujer, que es el tema que nos ocupa.

Para comenzar es importante mencionar que, en un principio, al parecer, no existe una sola imagen de la mujer en la telenovela “*Voltea pa’ que te enamores*”, sino varias imágenes, las cuales vienen dadas por “tipos” de mujer representados por uno o varios de los personajes femeninos principales.

Así tendríamos a:

Pascuita: la que desea ser la “mujer perfecta”, la perfecta esposa y ama de casa. Felicita sería asimismo una versión más joven de este tipo de mujer.

Matilde: la que desea triunfar en el aspecto profesional y no tiene ningún interés en las actividades relacionadas con el hogar ni con las ideas más tradicionales de mujer.

Eglée: la mujer que aparentemente lo tiene todo, pero precisamente por eso se aburre, ya que, luego de haber alcanzado todas las metas y cumplido a cabalidad con lo que se esperaba de ella, se pregunta ¿y ahora qué?

Gladys: la mujer humilde que tuvo un sinfín de malas experiencias con los hombres y que debió criar a sus hijos sola y sin embargo, conserva intacta su alegría de vivir y la esperanza de poder alcanzar los sueños que tuvo que posponer.

Yuraima: la muchacha pobre que sale embarazada en la adolescencia y tiene que asumir y enfrentar sola las responsabilidades que implica tener un hijo.

Tatianita: la muchacha de familia adinerada (aunque luego haya quedado en la bancarrota), consentida y malcriada que desea encontrar un esposo que la mantenga y que aparte de eso no tiene más aspiraciones.

La Nena: la mujer sola y con una hija, que se queda sin dinero y está en busca de una segunda oportunidad tanto en la vida como en el amor.

María Gracia: la muchacha que es capaz de hacer todo por conseguir al hombre al que quiere, incluso traicionar una amistad, porque “en el amor y en la guerra todo se vale”.

Dileidy: la muchacha humilde, buena, noble, estudiosa, que sueña con obtener un título universitario y encontrar a su príncipe azul.

Rosita: la señora mayor que es la voz de la experiencia.

Cristinita: la niña malcriada y antipática, que cree tener la verdad en sus manos para juzgar y condenar a todos a su alrededor.

Felicita: la muchacha que sólo espera el momento de casarse para ser feliz, que basa su autoestima en su apariencia física y termina desarrollando un trastorno alimenticio.

Como podemos observar, no existen imágenes de mujer claramente demarcadas que puedan dar cuenta de diversos tipos de mujer presentes en la telenovela. Más bien se evidencia que se hacen intentos por enfatizar algunos rasgos para poder describir a cada uno de los personajes femeninos seleccionados, pero sin delimitarlos claramente.

Si tuviéramos que agruparlas en algún tipo de categoría de acuerdo con sus características, tendríamos que decir, que donde puede evidenciarse que existe algún tipo de característica que agrupe a los personajes es en las categorías de edad y nivel socioeconómico. Así, las jóvenes de clase media alta (Cristinita, Felicita, María Gracia y Tatianita), son más caprichosas y consentidas que las jóvenes de clase baja (Dileidy y Yuraima). Asimismo, las jóvenes de clase social media alta no están tan motivadas a desarrollarse profesionalmente como las de clase baja, y prefieren ocupar su tiempo en buscar un esposo que se encargue de ellas y las mantenga.

Pudiéramos inferir que dichas diferencias se deben a que las jóvenes de clase baja no tienen, en el caso específico de los personajes de la telenovela estudiada, a alguien que pueda proveer para ellas y por tanto necesitan encontrar la manera de valerse por ellas mismas. Las jóvenes de clase media alta, en el caso de los personajes analizados, han tenido siempre sus necesidades cubiertas, más aún, en el caso de Felicita, su madre Pascuita la ha educado para que ese sea el camino que se trace en la vida: el de conseguir un marido.

En el caso de los personajes femeninos de mujeres adultas, estas diferencias en cuanto a clase social no son tan marcadas. Casi todos los personajes femeninos de esta telenovela trabajan, y Matilde, no lo hace porque su esposo no quiere que lo haga. Sin embargo, puede observarse, cómo las mujeres de clase media alta son en su mayoría profesionales (todas salvo la Nena), mientras que Gladys, que es la única

adulta de clase baja, no lo es. A pesar de esto, Gladys es “experta en la vida” y todas las demás le piden consejos.

Otro ejemplo donde la edad puede representar una diferencia es el caso de Rosita, la madre de Eglée, quien es la mayor de todas en el grupo y por los años de experiencia es la que tiene la sabiduría para aconsejar a las demás.

Esto para citar sólo algunos ejemplos. Sin embargo, cuando observamos más a fondo, podemos percatarnos de que todos estos “tipos de mujer”, todas estas imágenes de mujer presentes en la telenovela, guardan más relación entre sí y tienen más similitudes que diferencias las unas con las otras. Podríamos decir que son variaciones sobre un mismo tema. Por ello, vamos a continuación a describir estas similitudes y otras consideraciones en relación con la telenovela.

Primeramente, debemos comenzar acotando que a simple vista pareciera que esta es una telenovela “de vanguardia” que se aleja de los lugares comunes que imperan en la mayoría de los ejemplos de este género en relación con la imagen de la mujer; sin embargo, cuando se hace una revisión más exhaustiva de los contenidos presentes en la misma, podemos darnos cuenta de que sigue siendo una telenovela bastante “tradicional” en cuanto a la imagen de la mujer que se presenta y que tal vez la “frescura” que parece tener se debe al uso del lenguaje coloquial y al cambio en los escenarios y las locaciones que privilegia un poco más los exteriores.

Sin embargo, se observa que en esencia lo que prevalece en esta telenovela se asemeja significativamente a lo que presentan la mayoría de las telenovelas. En primer lugar, podemos observar cómo se hace énfasis en que el fin último de toda mujer es conseguir una pareja y que se considera como un fracaso el estar “sola” en la vida. El trabajo y hasta los hijos quedan en segundo plano, siendo la prioridad el conseguir pareja. Esto concuerda con lo planteado por Rojas en relación con las

representaciones sociales de género en las telenovelas venezolanas donde: el destino matrimonio es uno de los pilares naturalizados y enraizados por la cultura, por lo que será un moldeador de personajes femeninos en cada una de las telenovelas que se transmitan (2013).

Esto lo observamos en las conversaciones que tienen la mayoría de los personajes femeninos estudiados, con excepción de Gladys, para quien estar sola ha sido una elección y quien, al final de la telenovela, a pesar de haber conseguido una pareja estable, decide no vivir con esta persona (Marco Aurelio), sino llevar una relación de “novios” que comparten momentos pero viven en casas distintas, tienen su propia vida y conservan su “libertad”. Sin embargo, esta situación es vista como atípica por el resto de los personajes, para quienes es una opción muy “moderna” y de la cual vale la pena “estar pendientes a ver si funciona”.

Otra excepción la representa Matilde, quien parece darse cuenta de que ella no funciona en pareja y que puede ser feliz estando sola con sus hijos (luego de dos matrimonios fallidos y también su relación con Monchito), sin embargo, en este caso, ella siente culpa por no tener pareja y un poco de tristeza, cuando ve a su alrededor las parejas constituidas de sus amistades y se ve sin una relación. Aunque en este caso, finalmente ella culmina su historia estableciendo una relación con Santiaguito, quien por ser más joven que ella, ve las cosas de un modo desprejuiciado y no tiene mayor reparo en establecer una relación casual con ella, también como novios que no viven juntos y que no se “enrollan”.

De resto, los demás personajes femeninos concentran sus energías en conseguir una pareja con la cual casarse o mantener la que ya tienen. Casos extremos son los representados por Pascuita y Felicita, pero en líneas generales, los demás personajes femeninos en mayor o menor grado se encuentran en pos de esta misma meta: conseguir pareja y casarse con ésta.

Esta situación es tan evidente que podemos observar cómo en la boda de Luis Fernando y María Gracia, en un comienzo tanto Felicita como Tatianita desean secretamente que la boda no se realice y luego cuando ya es un hecho que Luis Fernando se casó, lloran desconsoladas. Sin embargo, un poco antes de finalizar la fiesta, aparece Aureliano, quien fue a darle apoyo moral a Dileidy. En el momento en que Felicita y Tatianita lo ven llegar –y en vista de que ya no hay esperanzas con Luis Fernando- ambas comienzan a coquetear con él e incluso Cristinita se suma al “ataque” a Aureliano. Podemos ver aquí nuevamente, cómo se plantea que la prioridad de estas muchachas es conseguir esposo porque este hecho es el que las va a hacer “felices para siempre”.

Un ejemplo adicional que avala este punto es el de La Nena Cifuentes, quien cuando se percató de que “el amor de su vida es Doroteo” comienza un viaje por todos los rincones del país para buscarlo y decirle que lo ama y que quiere que ambos se den una oportunidad más como pareja.

Cristinita es el único personaje femenino que termina sola en la telenovela, es decir, cuyo final feliz no implica una pareja, lo cual no significa que a lo largo de la telenovela ella no haya querido conseguir una, sino que luego de que su relación con Gerson fracasara y que nacieran sus morochas, éstas pasaron a ser su prioridad y ya no pensó que tener un esposo era algo importante para ella. También pudiéramos remitirnos en este caso a lo planteado por Rojas, cuando afirma que el rol de la virgen ahora no se reduce a mantenerse casta y pura (sin relaciones sexuales), sino en el caso de que el personaje en cuestión ya no lo sea (virgen), este rol se verá personificado en el de la madre que se sacrifica por los hijos (2013).

Lo antes mencionado se evidencia adicionalmente en lo relacionado con el trabajo. Aunque se traslada el sitio de reunión (en un porcentaje considerable) de las casas de las distintas protagonistas a su lugar de trabajo y la mayoría de las mujeres

de esta telenovela trabajan, los problemas asociados con ellas no están nunca relacionados con el trabajo. Aunque estén de hecho en el trabajo, los temas de conversación siguen siendo las relaciones amorosas de los personajes, nunca una problemática relacionada con lo que hacen como profesionales. Esto, sin embargo, no sucede sólo en el caso de las mujeres, puesto que los hombres tampoco plantean problemas laborales estando en el trabajo, sino problemas personales también.

Se evidencia claramente la creencia de que si se trata de conseguir el amor todo se vale y que es más importante conseguir un novio que conservar una amistad. Esto puede observarse en las relaciones de Felicita y Tatianita, donde esta última no tiene reparos en interferir en la relación de su amiga con Luis Fernando; y en la de María Gracia y Dileidy, cuando “La Miss” hace lo propio e interfiere en la relación de su “amichi” con su “profe-papi”. Otro aspecto que parece ser el común denominador del pensamiento de las mujeres de esta telenovela es que las mujeres son todas unas “cuaimas”, que no son dignas de confianza porque se traicionan fácilmente las unas a las otras, hablando mal de ellas a sus espaldas y quitándose el marido unas a otras. Un ejemplo de esto es la relación de Matilde con Pascuita, quienes delante de las demás se tratan cual mejores amigas, pero en realidad no se soportan la una a la otra, situación que empeora con la rivalidad que surge por el amor de Monchito, pero este no es el único ejemplo: la relación de Felicita con Tatianita que se mencionó anteriormente es otro, al igual que la de María Gracia y Dileidy, entre otras.

Este ejemplo nos remite claramente a uno de los planteamientos realizados por Banchs en relación con la identidad de género femenino existente en el orden patriarcal. En tal sentido, afirma la autora que: “las mujeres crecemos perseguidas por el fantasma de la otra, este fantasma, originalmente vinculado a lo sexual se generaliza a otras áreas, llevándonos a intuir en nuestras iguales a potenciales competidoras” (2000: 69). Así, la otra siempre es la enemiga y la rival, la

competencia y a la que hay que eliminar del panorama en la lucha por el hombre que se desea conquistar.

Esto también puede observarse en relación con Luis Fernando y la justificación que hacen las personas a su alrededor en relación con su comportamiento. En primer lugar, 4 de los personajes femeninos principales de la telenovela están enamoradas de Luis Fernando (Dileidy, Felicita, Tatianita y María Gracia), como si en el entorno de estas muchachas no existieran más personas en edad de formar pareja y con condiciones y características similares. Luis Fernando, además de ser bien parecido, es un mujeriego, que no quiere sentar cabeza y cambia de relación muy rápidamente, tiene una lista larga de muchachas que lo persiguen y desean que él por fin se fije en ellas.

Ante esta situación hay dos aspectos que consideramos particularmente resaltantes, el primero, que Luis Fernando no tiene la culpa de eso porque son las muchachas las que “se le meten por los ojos”, lo cual plantea Eglée (su madre) cuando se refiere a que a ella no le gusta que su hijo se “empate” con las hijas de sus amigas (Felicita es hija de Pascuita), pero que no puede hacer nada en este caso si su hijo se porta mal con Felicita porque ella fue la que se le insinuó.

Otra persona que también justifica la conducta de Luis Fernando es la propia Felicita, cuando está deseosa de ir con él para una fiesta (aunque está recién operada de los senos) porque en la fiesta seguro que hay muchísimas “cuaimas” pendientes de “levantárselo” y ella tiene que cuidarlo. De este modo, si él llegara a serle infiel, esto no sería culpa de él, sino de alguna de “las cuaimas” que “no respetan lo ajeno”.

Un ejemplo más de este tipo de razonamiento en la telenovela fue mencionado con anterioridad y es cuando Felicita le dice a Pascuita que Luis Fernando estaba interesado en Dileidy y que por eso iba terminar su relación con él y Pascuita le dice

que no lo haga, que él es hombre y por eso es débil, que la enemiga es ella, refiriéndose a Dileidy.

En conclusión, las peligrosas son siempre las mujeres y lo dicen las mismas mujeres.

El segundo aspecto a resaltar tiene que ver con las características que posee el protagonista al que todas desean conquistar. En tal sentido, es bien parecido, profesional, de “buena familia”, pero además es un mujeriego, no quiere comprometerse porque no le ve sentido a estar con una sola mujer cuando puede tener muchas. Ahora bien, un aspecto muy importante, es la creencia de que esta actitud es solo porque no ha conseguido a la mujer de la cual se enamora de verdad, porque cuando eso suceda, cuando consiga el verdadero amor, ese día dejará de ser infiel y picaflor y se convertirá en el hombre con el que toda mujer sueña. Este es un mensaje que se repite mucho: Eglée dice que su hijo cambiará cuando encuentre a la mujer que lo haga enamorarse; José Tadeo Malavé (abuelo de Luis Fernando) también expresa la idea de que “el hombre deja los brinquitos cuando encuentra a la mujer indicada”, por citar sólo dos ejemplos. Con lo cual se crea la impresión de que sólo hace falta “ser la que es” para que un hombre cambie radicalmente su manera de ser y se convierta en el amante y fiel esposo de los cuentos de hadas.

Una creencia más que se ve resaltada en esta telenovela es la de que la mujer que es “buena” tiene que serlo hasta el extremo de dejar que las personas la maltraten y que amor verdadero significa anteponer los deseos y las necesidades del ser amado (por muy egoístas e injustas que éstas sean) por sobre las necesidades y deseos propios. Estas son las características fundamentales de Dileidy, quien ayuda a todos, es “buena” con todos, comprende las necesidades de todos y se pone en su lugar, incluso de “La Miss” luego de que ella saboteara su relación con Luis Fernando para poder conquistarlo y eventualmente casarse con él. Es por esto que acepta ser la

madrina de la boda de María Gracia y Luis Fernando aunque eso implique un dolor inmenso para ella.

Igualmente, ayuda a Luis Fernando a que María Gracia lo perdone (luego de que lo ve besando a Dileidy cuando ya está comprometido para casarse con ella) y se echa toda la culpa del beso, le dice a María Gracia que fue ella quien lo buscó y lo besó y que él la rechazó porque ya no la ama, sino a ella (María Gracia), y todo esto sólo porque Dileidy lo ama tanto que no es capaz de verlo sufrir.

Otro ejemplo de la “bondad” de Dileidy puede verse cuando está viviendo con Aureliano y, aunque no es feliz, no es capaz de decirle que lo va a dejar, ya que Aureliano es muy buena persona y ella está sumamente agradecida con él, por lo cual decide que va a seguir en la relación aunque no se encuentre a gusto en esa situación, todo con tal de no hacerle daño a Aureliano. Finalmente es él quien no resiste más la situación y “la deja libre”. De no haber sido por ese hecho, ella no hubiera sido capaz de dejarlo, eso no hubiera sido correcto siendo ella una persona “buena”.

Igualmente, como parte de este punto se puede destacar la actitud “sacrificada” de Eglée, quien no se graduó para que Rómulo pudiera hacerlo y que además, luego, mantuvo su relación con Santiaguito en secreto para no hacer daño a sus hijos, especialmente a Luis Fernando, ya que Santiaguito era su mejor amigo.

Todos estos valores y creencias implican características que deben poseer las mujeres para ser consideradas buenas: la bondad, el sacrificio, la sumisión, la abnegación hacia el amado y los hijos, etc., estereotipos de género que son característicos de las telenovelas tradicionales en Latinoamérica (Páramo, 1999; Rojas, 2013) y que forman parte del paradigma patriarcal.

En otro orden de ideas, otro aspecto a resaltar es la superficialidad con la que abordan temas de interés para la sociedad y a los que han podido sacar más provecho, como por ejemplo, el uso del preservativo y las enfermedades de transmisión sexual. Este tema se abordó brevemente cuando Luis Fernando y María Gracia se enteraron de que iban a ser padres. Eglée le reclama que por qué no se cuidó y él le contesta que ella se estaba cuidando, que lastimosamente cayeron en ese 2% de error que tiene todo método anticonceptivo y Eglée en vez de responderle que hubiera podido no acostarse con ella y que no es sólo por un embarazo no planificado que debería haberse cuidado él, sino para evitar alguna infección de transmisión sexual (con lo cual hubieran podido ayudar a hacer campaña para la prevención de las mismas), no planteó más el tema y tácitamente sigue recayendo entonces en las mujeres la responsabilidad de utilizar los métodos anticonceptivos, es decir, del control de la natalidad y además, sigue manteniéndose la aversión de gran parte de la población en relación con la utilización del preservativo.

Siguiendo con este tema, otro aspecto a considerar es el de la razón por la cual Luis Fernando está con María Gracia en primer lugar. Ella lo encuentra muy triste y “despechado” porque terminó su relación con Dileidy y comienza a seducirlo, a lo cual él no opone ninguna resistencia. Al parecer no es de “hombres” rechazar a una mujer que se les insinúe, así dicho hombre esté ya en una relación o enamorado de otra persona. Este mismo razonamiento se ve en otro ejemplo: Gonzalo (el esposo de Matilde), está hablando con Pascuita, quien lo ha llamado para decirle que se ocupe más de su esposa y de este modo mejore su relación con ella (lo cual está haciendo para alejar a Matilde de su esposo Monchito, con quien al parecer comenzó una relación extramatrimonial), y Gonzalo malinterpreta la situación y cree que ella se le está insinuando. Al pensar que Pascuita está tratando de seducirlo, procede inmediatamente a besarla porque, se dice a sí mismo, si una mujer tan bella como ella se le insinúa, la única respuesta es “echar pa’ lante”. En estos dos ejemplos, sigue

recayendo la responsabilidad en la mujer, quien es la que “seduce” al hombre débil y caballeroso que no puede resistirse a estos avances.

Otro ejemplo en relación con lo anterior es la noche de bodas de Luis Fernando y María Gracia. Él está muy triste porque sigue enamorado de Dileidy y no puede dejar de pensar en ella. Además, unos momentos antes (justo antes de irse de la fiesta de su boda) buscó a Dileidy para decirle que aún la amaba. Por su parte, María Gracia está acomodándose para su noche de bodas, pero como está embarazada, los malestares no la dejan. Ha vomitado mucho y le pide disculpas a Luis Fernando porque lo que quiere es dormir. A lo cual Luis Fernando reacciona pensando que “es un muy buen presagio que comience así su matrimonio”, con lo cual podemos inferir que a pesar de seguir enamorado de Dileidy, él pretendía que su noche de bodas concluyera de la manera tradicional.

Un tercer aspecto relacionado con los anteriores en cuanto a representar valores conservadores es la respuesta de Dileidy en cuanto a que Luis Fernando asuma la responsabilidad del hijo que va a tener con María Gracia y decida que va a casarse con ella porque eso es “lo correcto”. Este acto le parece a Dileidy muy noble. Siendo ella hija de una madre soltera porque su padre la abandonó apenas supo que Gladys estaba embarazada, es para ella loable que Luis Fernando asuma la responsabilidad del hijo que va a tener, con lo cual está de acuerdo también Yenilú (la mejor amiga de Dileidy) y en líneas generales la mayoría de los personajes, tanto femeninos como masculinos.

La única que no está de acuerdo con exaltar la actitud de Luis Fernando es Gladys, para quien no tiene nada de loable que alguien cumpla con su obligación, ya que Luis Fernando no está haciendo nada grandioso al “responder por su hijo”, sino lo que debe hacer en esa situación. Igualmente, no está de acuerdo con quienes compadecen a Luis Fernando por su mala suerte al fallar el método anticonceptivo

que estaba usando “La Miss”, ya que para ella, él no ha debido estar con otra mujer si seguía amando a Dileidy en primer lugar. Al parecer, una de las mujeres menos apegada a la visión patriarcal en esta telenovela es Gladys.

En relación con este tema, resulta interesante cómo para todos los personajes, “lo correcto” es que se casen. Nadie plantea la posibilidad de que se hagan cargo ambos de su hijo pero sin casarse para no tener que criar a su bebé en un matrimonio impuesto. Al parecer, es mejor que luego de pocos meses de matrimonio se divorcien a que no se casen en primer lugar. Esto tiene implícito otro de los lugares comunes de la mayoría de las telenovelas “tradicionales” y es que la antagonista para poder “quedarse” con el protagonista tiene que salir embarazada.

Otra situación tratada superficialmente es la relación de Eglée con Santiaguito. Más allá de unos pocos roces y conflictos (más que todo con sus hijos), el tema no es abordado con la profundidad con la cual pudo haberse realizado si se hubiera querido ahondar en los valores conservadores y los prejuicios que existen en relación con una relación de pareja entre una mujer y un hombre cuando ella es 20 años mayor (tema que sí fue abordado extensamente en la telenovela colombiana “*Señora Isabel*” (1993) y en su “remake” mexicano “*Mirada de mujer*” (1997)).

A pesar de lo anterior, hay algunos aspectos que sí son tratados (aunque de manera superficial) y que son dignos de mención, como el hecho de que Rómulo llega a la casa de Eglée y ve que está con Santiaguito, se pone muy celoso y le pregunta: “¿Qué haces tú aquí con mi mujer?”, aun sabiendo que ellos están divorciados y que él se volvió a casar. Prevalece el machismo en el discurso, ese sentimiento de posesión de “la mujer”, quien sigue “siendo del marido” aunque ya no estén juntos. Esto es así, aunque Eglée le recuerda que ella no es más “su mujer” y que él tiene una esposa que lo debe estar esperando en su casa, porque al final, a ella le divierte que él la cele, le gusta que él se sienta mal al verla con otro y que no pueda

disimularlo. En lugar de molestarse, le gusta que él todavía sienta que ella es “su mujer”.

Un aspecto más, digno de ser mencionado, es que aunque parece un avance que Eglée decida estar con un hombre más joven, esta relación se mantiene oculta, ya que no es aceptada en la sociedad, como lo sería en el caso de que el que fuera 20 años mayor fuera el hombre. Adicionalmente, Eglée sólo es capaz de decir la verdad con respecto a su relación con Santiaguito, cuando Cristinita comienza a decir que Santiaguito es gay. En este momento Eglée confiesa porque no puede permitir que las personas piensen que Santiago es homosexual y que se ponga en duda su hombría, con lo que tácitamente se está diciendo que ser homosexual es algo malo y no sencillamente una de las tantas expresiones de la diversidad sexual que poseemos como seres humanos, con lo que se demuestra que la visión de mundo que prevalece es la visión patriarcal que divide a los seres humanos en hombres y mujeres y se inscribe dentro de la matriz heterosexual descrita por Judith Butler.

En este punto, nos parece importante mencionar una cita de Banchs en relación con las masculinidades en la visión patriarcal que viene a cuento con el ejemplo de la hombría y la homosexualidad. En este sentido, afirma la autora:

(...) pienso que los hombres, perseguidos por un fantasma que los inmoviliza más que a nosotras (...) se encuentran en este momento en una especie de atolladero: aquellos pocos que se han atrevido a escribir sobre su problemática lo señalan; no es fácil vivir en una sociedad que te está permanentemente exigiendo dar muestras fehacientes de tu identidad sexual, es decir, masculino, heterosexual. Este es nada menos que el fantasma que bloquea sus caminos, el fantasma *del otro*. Ellos están obligados a demostrar que son hombres, que no son homosexuales. Esa obligación, esa presión, esa persecución, les impide a aquellos que así lo han deseado, apropiarse del espacio afectivo del hogar, disfrutar de esa esfera, participar, amar, ser tiernos, llorar. Están mutilados, por ello viven más cómodos, trabajan menos pero tienen menores expectativas de vida en todas partes del mundo. Mi hipótesis es que si los hombres viven menos es porque cuando culmina el ciclo de su vida productiva, al jubilarse, pierden todo sentido de sus vidas, salen del mundo, el único

mundo que les pertenece, el mundo de lo público y se quedan con las manos vacías (2000: 70). [Cursivas en el original].

Por otro lado, en el discurso de la telenovela, las madres siempre deben ser sacrificadas y poner la felicidad de sus hijos antes que la suya, tal es el caso de Eglée, quien, como se mencionó anteriormente, no asume abiertamente su relación con Santiago para no herir a sus hijos, sobre todo a Luis Fernando, quien es el mejor amigo de su novio.

Lo expresado en el párrafo anterior es tan marcado, que cuando Eglée decide decirle a Cristinita que es novia de Santiago, ésta responde riéndose porque le parece inverosímil lo que su madre le está diciendo. Eglée reafirma lo que acaba de decir y añade que tiene razones de sobra para asegurar que Santiago no es gay y Cristinita la manda a callar y además le dice que ella no le puede decir eso porque es su mamá. Gladys (quien también se encontraba presente en el momento de este encuentro) le dice a Eglée: “es que los hijos de una piensan que lo único para lo que uno sirve es pa’ pasar coleteo, cociná y fregá” (Cap.137 “¿O sea que no es gay, sino novio tuyo?” 0:36:30).

Incluso Gladys (quien parece tener una mente tan abierta) se sorprende de la reacción de Eglée, de lo “valiente” que fue al enfrentar a su hija y decirle que ella también tiene derecho a ser feliz. Tanta admiración sintió Gladys que hasta un autógrafo le pidió a Eglée.

Por último en este punto, se puede destacar un avance en relación con la actitud hacia las relaciones con mujeres mayores que sus parejas, especialmente porque es asumida por un hombre. Esto se observa cuando Rómulo se encuentra hablando con Monchito y le dice que la relación de Eglée con Santiago no va para ningún lado porque el “Lagartijo” es 20 años menor que ella, a lo que Monchito

responde que no cree que eso sea así, porque entonces a Rómulo tampoco le iría bien, ya que si es por la edad ambos se “empataron” con personas mucho menores que ellos, pero Rómulo le reclama a Monchito y le dice que no es lo mismo, dejando claro una posición machista por parte de Rómulo y una más abierta y contemporánea asumida por Monchito.

En relación con la apariencia física, no se hace mención explícita de la misma, salvo en el caso de Felicita y Pascuita, quienes hablan abiertamente de la cirugía cosmética como requisito indispensable para mantener a su marido y su novio “contentos” y “sin mirar para los lados” y “La Miss”, a quien todas las demás temen porque “cómo se puede competir con alguien tan alta, tan bella, tan perfecta”. Sin embargo, puede evidenciarse que en la telenovela no hay personajes con sobrepeso, ni afrodescendientes, ni “feas”, en líneas generales son todas de contextura delgada, de tez blanca o morena clara y cabellos lisos y en muchos de los momentos en los que las amigas se reúnen a conversar, no es almorzando o tomando un café, sino haciendo ejercicios en las clases de yoga de La Nena.

Adicionalmente, cuando Felicita comienza a evidenciar signos de tener bulimia el mensaje que le transmiten los demás personajes es que no es verdad que esté gorda, en ningún caso que tener un poco de sobrepeso no es necesariamente negativo, a menos que se llegue al punto de que la obesidad atente contra su salud y su vida. Esto ratifica lo planteado por Morella Alvarado y Lilian Ovalle en relación con que “(...) la feminidad está vinculada no sólo a formas de comportamiento, sino también a la configuración de modelos corporales específicos” (2012: 43), los cuales, de no ser alcanzados, pueden llevar a la exclusión de quienes no reproducen el modelo de belleza legitimado.

Cambiando de tema, un punto a considerar, aunque no se relaciona específicamente con la imagen de la mujer, es el relacionado con la discriminación

que se realiza a las personas de condición humilde, lo cual es realizado, en muchos casos, por las mismas personas que se encuentran en esta condición. En primer lugar, podemos mencionar cómo el día que Dileidy y Luis Fernando se conocen (en la fiesta a la que Felicita quería ir pero no pudo) le dieron un premio a Dileidy por ser la mejor pregonera del año. Ella se hallaba conversando con Luis Fernando y escucha cómo éste se burla del nombre Dileidy sin saber que es el nombre de ella, ya que para él ese es un nombre de “malandrita”, de “monita” y su respuesta es quedarse callada y cuando él le dice: “por cierto, no sé cuál es tu nombre, ¿cómo te llamas?” ella le miente y dice que se llama María, porque se avergüenza de su nombre y le da miedo que si él se entera de quien es ella realmente no quiera hablar con ella más. Además de esto, no va a recibir el premio, que era un mercado completo para un mes y realmente hacía falta en su casa, porque si lo iba a recibir quedaba en evidencia que había estado mintiendo hasta ese momento.

Igualmente, cuando la fiesta termina, Luis Fernando se ofrece a llevarla a su casa e insiste tanto que ella no puede negarse, así que le dice que vive en Altamira (una zona de Caracas donde viven personas de clase media-alta y alta) y hace que la deje en la puerta de un edificio lujoso y luego de que él se va, se va en autobús para su casa, que queda en Petare (una barriada humilde de clase baja).

Vale la pena resaltar que, aunque ella luego se avergüenza de haber negado su origen y condición actuales, en ningún momento cuestiona la postura de Luis Fernando con respecto a su nombre, ni siente desilusión por las burlas que éste hizo. Al parecer, que él haya eso esos comentarios es lo “normal”.

Es más, luego cuando Gladys le pregunta cómo le fue en la fiesta, ella le comenta avergonzada que no quiso que las personas con las que andaba supieran que ella era “Dileidy, la pregonera estrella” (sin mencionar que no andaba en grupo sino sólo con Luis Fernando), porque por un momento se sintió parte de ese grupo de

“gente bella” y ella también se sintió “bella”, a lo que Gladys le responde: “Tú no mentiste... porque tú no eres esa pregonera estrella... Tú eres mucho más que eso mi amor, tú eres esa muchacha que se presentó anoche en esa fiesta. Tú lo que hiciste a ellos fue hablarles del futuro, de lo que si puedes ser, mi amor. Eso fue lo que tú hiciste” (Cap. 5 “La novia de Luis Fernando” 0:01:50). Con lo cual reafirma que ser pregonera es algo de lo que no se debe estar muy orgulloso, que ella lo está haciendo sólo como algo provisional, porque ella en un futuro va a formar parte del grupo de la “gente bella” y asume que ser de un barrio humilde es algo “malo”.

En relación con lo anterior también podemos citar una situación observada en uno de los últimos capítulos de la telenovela, en el momento de la graduación de Dileidy de ingeniero. Están llegando al auditorio y Gladys de pronto se detiene ante un bedel que está limpiando el piso y le dice a Dileidy que siga, que ella la alcanza en un momento. Al acercarse al hombre, él la reconoce y por lo que conversan se logra saber que es el padre de Dileidy, quien abandonó a Gladys apenas supo que estaba embarazada. Ella le dice que la que acaba de pasar es su hija que se está graduando de ingeniero y que ella (Gladys) también se superó, también se graduó de TSU en Turismo, no como él, que salió perdiendo, porque no vio crecer a su hija y ¿para qué?, para terminar trabajando de bedel en la misma universidad donde se está graduando su hija, mensaje éste que repite unas tres o cuatro veces más antes de despedirse de él para ir al acto de grado de Dileidy.

Consideramos que el discurso discrimina a las personas de clase baja, ya que Gladys le reitera que él no es nadie, que no hizo nada con su vida, por el hecho de ser bedel. Según este planteamiento, se es un “perdedor” si no logras alcanzar metas importantes como graduarte y tener dinero. Es nuestra opinión que tal vez hubiera bastado con decir que el padre de Dileidy perdió porque no vio crecer a su hija, ni pudo disfrutar compartir su vida con ella, sin mencionar que perdió porque no se graduó y es sólo un bedel. Esto parece ser un prejuicio, ya que, a pesar de compartir

la idea de que es deseable que la gente se supere, es prejuicioso juzgar a quien no haya podido llegar a hacerlo o haya decidido que su felicidad no era tener una carrera o una profesión. Y se desconocen además las condiciones estructurales que mantienen a los individuos en condiciones de pobreza.

Esto es un punto realmente importante, puesto que es Gladys la que está planteándole esto al padre de Dileidy, a pesar de que ella mantuvo a sus tres hijos justamente trabajando como señora de limpieza en casas particulares y luego en una empresa, con lo cual pudiéramos suponer que debía sentirse orgullosa, sin embargo, al parecer esto no es así, sino que realizó esa actividad, tal vez con un poco de vergüenza y esperando ansiosamente el día en que pudiera poner fin a realizar ese trabajo.

Debe destacarse que a lo largo de toda la telenovela se hace énfasis en que la mujer es la que se encarga del hogar, del esposo y de los hijos. Independientemente de que sea una profesional y trabaje, el hogar en todas sus facetas es su responsabilidad, no se plantea en ningún momento que las labores del hogar sean compartidas y cuando se ve a alguno de los personajes masculinos asumiendo alguna tarea en el hogar, como cuidar a los hijos o cocinar, es de manera eventual y porque él se ofrece a colaborar con su esposa, no porque sea una actividad que deba asumir. Lo que concuerda totalmente con las representaciones y los estereotipos de género insertos dentro de la visión patriarcal, que divide el trabajo en función del sexo de las personas y asigna a las mujeres las labores privadas del hogar y el cuidado de la prole (Banchs, 2000; Cruz, 2006; Lamas, 1995).

Esto se puede observar incluso en el capítulo final, cuando Gladys y Dileidy están hablando y Dileidy le pregunta a Gladys si todavía sigue pensando que “hombre no es gente”, a lo que ella responde que: “hombre no es gente, pero si la mamá lo cría bien y la pareja no le aguanta las cosas se convierte...” con lo cual están reafirmando

el dicho popular que dice que: “la mujer es la que hace al hombre”, lo que quiere decir que la responsabilidad sigue siendo de la mujer, porque la mujer es la que cría.

Para finalizar, es importante mencionar algunos aspectos que consideramos son positivos y contribuyen, aunque aun tímidamente, con la evolución del género televisivo.

En tal sentido, fue positivo el esfuerzo realizado para promover una campaña de prevención del cáncer de mama, en la cual insertaron un micro donde podía verse a las protagonistas de la telenovela alentando a las mujeres a realizarse el autoexamen de los senos, todo esto en el marco del mes de la lucha contra el cáncer de mama, con lo cual utilizaron el género televisivo para algo más que entretener, lo utilizaron para educar; sin embargo, este tipo de iniciativa sólo se dio en esta oportunidad.

Otro aspecto que consideramos positivo, fue la utilización del humor en gran parte de los diálogos y las situaciones presentadas en la telenovela. Aunque esta telenovela no es la única en la cual se ha visto este hecho, consideramos que este fue uno de los elementos que agregó “frescura” a la misma, lo cual fue una de las razones por las cuales fue tan popular. Tanto así que la telenovela en sus comienzos se transmitía a las 10 de la noche (Venezuela), sin embargo, al finalizar la telenovela “*Ciudad Bendita*” que se transmitía a las 9 de la noche, “*Voltea pa' que te enamores*” cambió su horario para esa hora, creciendo su audiencia. Además, ganó el premio Manuel Trujillo Durán de 2007, como la Mejor Telenovela del Año.

Un aspecto positivo más que vale la pena resaltar es que a pesar de que el mayor peso en cuanto a los logros de la mujer sigue estando en sus relaciones amorosas, también se hace hincapié en sus logros académicos, lo que puede evidenciarse en los últimos capítulos de la telenovela, en los cuales se resaltan los actos de grado de Felicita, Yuraima, Gladys y Dileidy y los logros alcanzados por la

empresa de dulces de guayaba de Felicita, Yuraima y Pascuita. También la casa-hogar que creó Gladys para cuidar a niños y madres cuyos padres los abandonaron y el nombramiento de Matilde como jefa de la empresa constructora en la cual todos trabajan, a pesar de que la mayoría de los personajes masculinos también trabajan allí.

Por último, dentro de los aspectos positivos –y éste es el mayor de todos- está el hecho de que hayan tratado el tema de la bulimia y de la imagen corporal, por un periodo considerable de la telenovela, e incluso el plantear la terapia como alternativa viable y exitosa para su solución.

En resumen, haciendo referencia específicamente a las representaciones sociales relacionadas con la mujer y las visiones de mundo que éstas llevan implícitas, podemos mencionar que se sigue viendo a la mujer como una persona cuyo fin último en la vida es conseguir pareja, para quien la prioridad deben ser su hogar, su esposo y sus hijos y que debe dejar en un segundo plano su desarrollo profesional y sacrificar sus deseos por los de ellos en todas las ocasiones en que esto sea necesario.

Se considera que una mujer que no tiene pareja ha fracasado, porque como ya se mencionó, el fin último en la vida de una mujer es conseguir un hombre con el cual casarse y tener una familia.

Adicionalmente, aunque sea una persona que trabaja, eso no la exime de asumir todas las responsabilidades del hogar, desde la comida, la ropa, el orden, hasta la crianza de los hijos. Si alguien debe sacrificarse por la felicidad de los hijos, esa es la mujer, la madre.

Por otro lado, “en el amor y en la guerra todo se vale”, lo que significa que no importa el daño que se pueda hacer a terceros siempre que sea por amor y además,

cualquier mujer es una potencial rival, es por eso que cuando alguien tiene novio o esposo, debe “cuidarlo” de todas las mujeres a su alrededor, incluso de sus amigas, porque hay muchas que “se le meten por los ojos a los hombres”.

Si la mujer es “buena”, lo es hasta el punto de que debe aceptar ser maltratada por las personas a su alrededor, de que las necesidades de los demás estén por encima de las suyas (por más egoístas que éstas sean), es muy apreciado que la mujer sea buena y sacrificada.

Adicionalmente, el amor, si es verdadero, debe ser incondicional. Implica que la felicidad del otro es primero que la de ella, aunque eso signifique su propia infelicidad. Esto forma parte del espíritu de sacrificio propio de la mujer.

La mujer es la responsable absoluta de utilizar los métodos anticonceptivos y por ende del control de la natalidad. Cuando un hombre es infiel, también es responsabilidad de la mujer, ya que es ella la que seduce al hombre o, en el caso de la mujer víctima del engaño, no “cuidó” suficientemente a su pareja o se “descuidó” ella en su apariencia y/o en sus obligaciones, por lo cual la pareja buscó lo que le faltaba fuera de la relación.

Un aspecto que es de los más emblemáticos en las telenovelas tradicionales y que aquí se repite es que se sigue viendo al embarazo como arma para “atrapar” a un hombre y conseguir que se case.

Si una mujer decide estar con un hombre menor que ella, se la considera “valiente”, ya que esto implica que va a ser criticada por las personas de su entorno, y especialmente por sus hijos, porque para estos, una madre ya no debe tener necesidades, especialmente si son sexuales, y perdió el derecho a buscar su propia felicidad, su felicidad ahora debe ser que sus hijos sean felices.

En conclusión, aunque en la telenovela se ven ciertos avances con respecto a telenovelas anteriores, como por ejemplo que las mujeres son en su mayoría profesionales, trabajan y, además, son ingenieras y arquitectas, nada relacionado con moda o cocina, aspectos más relacionados con “lo femenino” anteriormente; las mujeres no están ya sólo en puestos subordinados a los de los hombres, sino que también pueden ser jefas; hay intentos por educar a las audiencias por medio del género (campana de prevención del cáncer de mama); las mujeres son vistas como fuertes y valientes; el planteamiento del tema de la bulimia y de la terapia como herramienta de solución de la misma; seguimos observando que en su mayoría sigue manejando valores bastante conservadores en relación con los roles desempeñados por las mujeres, representaciones de género en las que todavía se la ve como una persona destinada al matrimonio y los hijos, que haría prácticamente cualquier cosa por conseguir pareja y un largo etcétera que ya hemos mencionado anteriormente.

Con esto se puede evidenciar claramente cómo las visiones de mundo implícitas en esta telenovela siguen siendo las del orden patriarcal tradicional, que plantea una división sexual del trabajo y relega a la mujer al espacio privado del hogar y el cuidado de los hijos e hijas. En la cual todo lo relacionado con las relaciones y los afectos es estrictamente de su competencia, ya que la mujer es la afectuosa, la que cuida, la que es sensible.

En relación con esto, y citando nuevamente a Banchs:

(...) en la sociedad contemporánea todavía se dice los hombres son así y las mujeres son asao, eso es cosa de hombres o eso es cosa de mujeres. En otras palabras en la sociedad contemporánea todavía se cree que algunos comportamientos, actitudes, formas específicas de ser están, digamos, biológicamente determinadas en función de la pertenencia a uno u otro sexo. A nivel de los elementos periféricos las identidades de género son representaciones emancipadas, es decir, existen diversidad de mujeres y diversidad de hombres; pero tanto los contenidos del núcleo como los periféricos de esas representaciones de género (...) están en conflicto, en proceso de transición, hay una lucha por emancipar su núcleo (2000: 65).

Podemos afirmar entonces, que aunque en un comienzo se pensó en la posibilidad de que las representaciones sociales de género femenino presentes en esta telenovela pudieran mostrar cierto distanciamiento de los estereotipos de género tradicionales, esto no resultó ser de ese modo. Todavía, como plantea Banchs, el núcleo central de la identidad de género sigue inamovible (la visión patriarcal milenaria), y aunque existen elementos periféricos de identidades de género emancipados (los personajes femeninos en el trabajo, ocupando altos cargos, estudiando y graduándose en la universidad, etc.), estos elementos periféricos aún hoy están en una lucha por emancipar el núcleo.

En tal sentido, reiteramos que no hay varias imágenes de mujer, varios tipos de constructo de mujer, sino variaciones de un mismo tema, un núcleo central patriarcal aún, con diversidad de elementos periféricos en pugna por emanciparlo.

Incluso, yendo un poco más allá para mencionar los planteamientos realizados por Judith Butler en relación con la performatividad del género, si aún las representaciones de género de la telenovela están inscritas en la visión patriarcal, pues es obvio que aún están inscritas dentro de la visión de mundo que plantea la dicotomía hombre/mujer inscrita en la matriz heterosexual como valedera, con lo cual se ve la diversidad sexual aún como algo negativo, lo que se pudo evidenciar en el caso de Santiaguito, descrito anteriormente.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Como hemos comentado extensamente a lo largo de este escrito, una de las conclusiones más importantes a las que llegamos es en efecto, el nivel de penetración que tiene la televisión en los hogares de la mayor parte del mundo, realidad de la que no escapa nuestro país. Esto implica que los mensajes que son transmitidos a través de ésta, llegan a cantidades importantes de la población en general y, adicionalmente, pueden producir un impacto en las personas en relación con la percepción de sí mismas, de los demás y de lo que los rodea y, además, de su relación con los otros y con el mundo, es decir, en la construcción social de la realidad.

Dentro de los géneros televisivos, la telenovela es uno de los más populares en Latinoamérica, por lo cual lo planteado en el párrafo anterior se aplica perfectamente a este género. En la telenovela, se producen situaciones cotidianas en las cuales los personajes toman posición con respecto a los acontecimientos y asumen posturas en relación con las situaciones que se les presentan. Estas posturas y tomas de posición obedecen a unos valores, a unas creencias, unas normas de comportamiento, es decir, a unas representaciones sociales, que estos personajes transmiten –no siempre de manera explícita- a las audiencias, contengan éstas mensajes positivos o negativos.

Adicionalmente, este es un tipo de género, con el cual las audiencias pueden identificarse e involucrarse a nivel emocional, por lo cual la transmisión de valores, creencias y actitudes, es decir, las representaciones sociales que plantea pueden ser asimiladas sin mayor resistencia, puesto que son transmitidas de modo tal que el televidente siente que se entretiene y no que lo están educando, situación que pudiera ser utilizada para educar a las personas que los ven (eduentretenimiento); sin embargo, desafortunadamente, la mayoría de los mensajes transmitidos generalmente,

no son los deseados, lo cual es especialmente así en el caso de la imagen de la mujer, del constructo mujer, de la identidad de género femenina.

En este sentido, la telenovela analizada: “*Voltea pa’ que te enamores*”, hace intentos por superar los lugares comunes presentes en las telenovelas anteriores, comenzando con la utilización de un lenguaje coloquial mucho más cercano a los televidentes que el lenguaje acartonado utilizado anteriormente y, además, muchas locaciones en exteriores, lo que también es un avance en relación con sus predecesoras. Adicionalmente, busca utilizar el género para educar, específicamente en dos temas: el autoexamen para la detección temprana del cáncer de mama y la bulimia y su tratamiento. Otro aspecto positivo a resaltar es que la mayoría de los personajes femeninos son profesionales y trabajan.

Sin embargo, a pesar de que en ella se hacen los intentos antes mencionados por separarse del resto de representantes del género y ser innovadora al utilizarlo como herramienta educativa, todavía evidencia muchos lugares comunes en cuanto a las representaciones sociales de la mujer, mostrándola como alguien que, al final del día, sólo desea ser madre y esposa, alguien que haría prácticamente cualquier cosa por conseguir esta meta y para quien, su vida profesional y laboral, de hecho, hasta su crecimiento personal, todos los demás aspectos de su vida, están supeditados al rol de madre y esposa, lo cual es en extremo conservador -en casos específicos hasta machista-. Aunado a esto, que la utilización de métodos anticonceptivos –y por ende del control de la natalidad-, la crianza de los hijos e incluso la fidelidad o infidelidad del hombre, son casi absolutamente responsabilidad de la mujer, con lo cual eximen al hombre de muchas responsabilidades que son compartidas y que deben asumir. Todos estos planteamientos se encuentran insertos dentro de la visión patriarcal con su matriz heterosexual y androcéntrica.

A pesar de lo planteado anteriormente, y como se mencionó al inicio de este escrito, el análisis realizado en la presente investigación es parcial, ya que sólo aborda la telenovela en cuestión y además, dicho análisis se realiza sólo desde el punto de vista de los contenidos presentes en la misma. Es por ello que consideramos pertinente para complementar los resultados de esta investigación, que se realice un estudio de recepción que permita conocer la apropiación de los contenidos presentes en la telenovela estudiada aquí, para poder observar si existe o no una correlación entre lo encontrado en este estudio y lo que las personas interpretan, es decir, los contenidos de los cuales se apropian y en qué medida lo hacen.

Otra recomendación que consideramos pertinente realizar implica que se haga una revisión histórica de las telenovelas venezolanas más resaltantes a lo largo de los años, revisión ésta que permitiría comparar si efectivamente la visión de la mujer y las representaciones sociales en relación con ésta, han avanzado o no a lo largo de la historia del género en el país y en qué medida, con lo cual pudiera conocerse un poco más en relación con los cambios que se pudieran haber producido con respecto a la imagen de la mujer en la telenovela en Venezuela.

Adicionalmente, como se planteó al inicio, sería recomendable incluso, la realización de una investigación más extensa, la cual contemplara el estudio de la mujer en la historia de la telenovela, con lo cual se podría ampliar el rango de lo propuesto en el párrafo anterior, para realizar una aproximación a la comprensión de nuestra cultura latinoamericana.

Para finalizar, consideramos particularmente importante recomendar que estudios de contenido y de recepción de la programación televisiva continúen realizándose, y específicamente los relacionados con el género de la telenovela, especialmente si se desea ver el impacto de los contenidos presentes en la misma en el público televidente, sobre todo si se busca utilizar la información recabada en los

mismos para que pueda ser utilizada en la creación de productos de eduentretenimiento y que, de esta forma, se pueda educar a través de este género en los valores deseados para mejorar como sociedad.

REFERENCIAS

- Acuña, R., González, M. y Pirelas, Y. (1988). *Imagen femenina que proyecta la telenovela: "El sol sale para todos"*. Tesis para optar a la licenciatura en Trabajo Social, Universidad Central de Venezuela. Caracas.
- AGB Nielsen Media Research (2006). *Hábitos y tendencias televisivas Venezuela 2006*. Caracas, Venezuela: Extraído el 15 de enero de 2015 desde: <http://www.agbnielsen.com.ve/libro2006/>
- AGB Nielsen Media Research (2007). *Hábitos y tendencias televisivas Venezuela 2007*. Caracas, Venezuela: Extraído el 15 de enero de 2015 desde: <http://www.agbnielsen.com.ve/libro2007/>
- Alvarado, M. (2001). *Apuntes sobre violencia televisiva, mujer y melodrama*. Anuario ININCO. Investigaciones de la Comunicación N° 13, Vol. 1. Caracas.
- Alvarado, M. y Ovalle, L. (2012). *De los Medios a las Hipermediaciones: La Mujer Perfecta*. Anuario ININCO. N°1. Vol.24. Junio: 37-64. Caracas.
- Alvarado, M. y Torrealba, L. (2014). *Venezuela: cultura de la violencia y tv militarista*. Anuario Obitel 2014: Estrategias de producción transmedia en la ficción televisiva. Extraído el 18 de septiembre de 2014 desde: <https://blogdoobitel.files.wordpress.com/2012/09/anuacc81rio2014espanhol.pdf>
- Álvarez, G., Álvarez, A. y Facuse, M. (2002). *La construcción discursiva de los imaginarios sociales: El caso de la medicina popular chilena*. Onomázein N° 7: 145-160. Pontificia Universidad Católica de Chile. Extraído el 17 de noviembre de 2014 desde: <http://www.redalyc.org/pdf/1345/134518098008.pdf>
- Alzuru, J. (s/f). *Marilyn, los intelectuales y la industria cultural*. Manuscrito presentado para publicación.
- Andréu, J. (s/f). *Las Técnicas de Análisis de Contenido: una revisión actualizada*. Universidad de Granada. Extraído el 14 de junio de 2012 desde: <http://public.centrodeestudiosandaluces.es/pdfs/S200103.pdf>
- Araya, S. (2001). *Cambian los discursos: ¿cambian las prácticas?* Revista de Estudios de Género La Ventana. Universidad de Guadalajara. Vol. 2. N° 14:

159-200. Extraído el 25 de enero de 2015 desde: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana14/14-5.pdf>

Araya, S. (2002). *Las representaciones sociales: ejes teóricos para la discusión*. Cuaderno de Ciencias Sociales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Sede Académica: Costa Rica. Extraído el 25 de enero de 2015 desde: <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/ICAP/UNPAN027076.pdf>

Banchs, M. (2000). *Representaciones sociales, memoria social e identidad de género*. Revista Akademo, II, 1: 58-76. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

Bisbal, M. (2005). *Televisión, pan nuestro de cada día*. Caracas: Alfadil Ediciones. 1° Edición.

Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Barcelona: Paidós.

Cabero, J. y Loscertales, F. (2002). *Elaboración de un sistema categorial de análisis de contenido para analizar la imagen del profesor y la enseñanza en la prensa*. Universidad de Sevilla. Extraído el 10 de julio de 2005 desde: <http://tecnologiaedu.us.es/revistaslibros/ANALISIS.htm15/06/2002>

Cáceres, P. (2003). *Análisis cualitativo de contenido: una alternativa metodológicamente alcanzable*. Psicoperspectivas. Revista de la Escuela de Psicología. Facultad de Filosofía y Educación. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Vol. II: 53-82. Extraído el 05 de septiembre de 2015 desde: <http://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/3/3>

Colina, C. (2000). *De las teoría(s) de las representaciones sociales a las mediaciones. Críticas desde el enfoque constructivista*. Revista Comunicación. Segundo trimestre. N° 110. Caracas.

Cruz, F. (2006). *Género, psicología y desarrollo rural: la construcción de nuevas identidades. Las representaciones sociales de la mujer en el medio rural*. Serie Estudios. Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. Subsecretaría. Secretaría General Técnica, Madrid. Extraído el 12 de febrero de 2015 desde: http://www.magrama.gob.es/ministerio/pags/Biblioteca/fondo/pdf/87506_all.pdf

- Duque, C. (2010). *Judith Butler: performatividad de género y política democrática radical*. La Manzana de la Discordia. Universidad Javeriana de Cali, Enero–Junio, Vol. 5, N° 1: 27-34. Extraído el 18 de febrero de 2015 desde: <http://manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/Vol5N1/art2.pdf>
- Ekman, S. (1997). *La realidad maravillosa de la telenovela venezolana*. Extraído el 12 de octubre de 2005 desde: http://www.helsinki.fi/hum/ibero/xaman/articulos/9703/9703_se.html
- Fernández, F. (2002). *El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación*. Revista de Ciencias Sociales (Cr). Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Vol. II. Núm. 96. Junio: 35-53. Extraído el 20 de agosto de 2015 desde: <http://www.redalyc.org/pdf/153/15309604.pdf>
- Ferrés, J. (1995). *Televisión, espectáculo y educación*. Revista Comunicar, marzo, N° 4. Grupo Comunicar. Andalucía, España.
- Fuenzalida, V. (2005). *Expectativas educativas de las audiencias televisivas*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- García, C. (2005). *Representaciones de la mujer en la publicidad mexicana*. Revista Comunicación, N° 132, Caracas.
- Guerra, I. (s/f). *La telenovela: arquetipos dramáticos, publicidad y propaganda*. Extraído el 15 de octubre de 2005 desde: <http://www.monografías.com/trabajos22/telenovelas/telenovelas.shtml>.
- Hall, S. (2004). *Codificación y descodificación en el discurso televisivo*. CIC Cuadernos de Información y Comunicación. N° 9: 210-236. Extraído el 17 de noviembre de 2014 desde: <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110215A/7318>
- Igartua, J. y Humanes, M. (2004). *Teoría e Investigación en comunicación social*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Lamas, M. (1995). *La perspectiva de género*. Revista de Educación y Cultura de la sección 47 del SNTE. N° 8, Guadalajara. México. Extraído el 18 de agosto de 2015 desde: http://www.iimas.unam.mx/EquidadGenero/papers/LA_PERSPECTIVA_DE_GeNERO.pdf
- Lozano, J. (1997). *Teoría e investigación de la comunicación de masas*. México, D.F: Alhambra Mexicana.

- Martín-Barbero, J. (1991). *Dinámicas urbanas de la cultura*. Ponencia presentada en el seminario "La ciudad: cultura, espacios y modos de vida" Medellín, abril de 1991. Extraído de la Revista Gaceta de Colcultura N° 12, Diciembre de 1991, editada por el Instituto Colombiano de Cultura. Extraído el 10 de octubre de 2005 desde: <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama*. Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Martínez, M. (s/f). *Criterios para la superación del debate metodológico "cuantitativo/cualitativo"*. Universidad Simón Bolívar. Extraído el 25 de enero de 2015 desde: <http://belkysosorio.jimdo.com/criterios-para-la-superaci%C3%B3n-del-debate-metodol%C3%B3gico-cuantitativo-cualitativo-miguel-mart%C3%ADnez-mig/>
- Mazziotti, N. (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Moreno, M. (2003). *Aproximación a la telenovela*. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Extraído el 05 de noviembre de 2005 desde: http://www.antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=479
- Ortiz-Boza, M. (2007). *Estereotipos masculinos y femeninos en una campaña de planificación familiar desde el modelo de las representaciones sociales de Moscoviçi*. Ra Ximahi. Universidad Autónoma Indígena de México. Vol. 3. N° 2. Mayo-Agosto: 307-324. El Fuerte. México. Extraído el 28 de julio de 2015 desde: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=46130205>
- Páramo, M. (1999). *Mirada de género en el aroma de las telenovelas*. Iztapalapa 45. Enero-junio: 261-278. Extraído el 15 de marzo de 2015 desde: <http://tesiuami.uam.mx/revistasuam/iztapalapa/include/getdoc.php?id=789&article=797&mode=pdf>
- Pérez, P. (2010). *Género y performatividad: devenires queer de la identidad*. Universidad Carlos III, Madrid. Extraído el 15 de marzo de 2015 desde: <http://congresos.um.es/filosofiajoven/filosofiajoven2010/paper/viewFile/6861/6571>
- Pineda, M. (2004). *Las ciencias de la comunicación a la luz del siglo XXI*. La Universidad del Zulia, Vicerrectorado Administrativo, Maracaibo.

- Pineda, M. (2010). *Antonio Pasquali: la vigencia de su pensamiento cuarenta años después*. Revista Latinoamericana de Comunicación, Chasqui. N° 109, Marzo. Extraído el 23 de julio de 2015 desde: <http://chasqui.ciespal.org/index.php/chasqui/article/view/112/124>
- Real Academia Española (2003). *El Pequeño Larousse Ilustrado*. Barcelona, España: Ediciones Larousse.
- Rojas, G. (2013). *Mujeres de telenovela: la otra en el espejo*. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer. Universidad Central de Venezuela. Julio-Diciembre. Vol. 18. N° 41: 175-188.
- Sanabria, C. (s/f). *Estructura narrativa de las telenovelas: de las transnacionalizadas a las literarias*. Revista Comunicación. Instituto Tecnológico de Costa Rica. Extraído el 05 de noviembre de 2005. Disponible en: http://www.itcr.ac.cr/revistacomunicacion/Vol_13_N1y2/estructura_narrativa.htm
- Taylor y Bogdan. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tufte, T. (2004). *Eduentretenimiento en la comunicación para el VIH/SIDA más allá del Mercadeo*. Investigación y Desarrollo. Vol. 12. N° 1. Agosto. Pp 24-43. Colombia. Extraído el 25 de enero de 2015 desde: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26800102>
- Vassallo, M (2004). *Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de las telenovelas brasileñas*. Comunidad y Sociedad. Núm.2, Nueva Época. Julio-diciembre, pp. 71-97. Extraído el 25 de octubre de 2015 desde: <http://www.redalyc.org/pdf/346/34600204.pdf>
- Velásquez, I. (2004). *Tratamiento de la imagen femenina en los anuncios televisivos venezolanos*. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer. Vol. 9, N° 22, Caracas.
- Verón, E. y Escudero, L. (1997). *La telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Ediciones Gedisa.
- Villalobos, O. (2003). *Presencia de la mujer en los medios masivos de difusión, desde una perspectiva de género. El caso de la prensa venezolana*. Revista Venezolana de Estudios de la Mujer. Vol. 8, N° 20, Caracas.

Wolf, M. (1991). *La investigación de la comunicación de masas*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2ª edición.

ANEXOS

ANEXO N° 1

(Carta de aprobación para la entrega del material audiovisual por parte de Venevisión)



VENEVISION

ALBERTO GARCIA

Director de Desarrollo de Proyectos

Caracas, 30 de Mayo del 2008

Licenciada

VERONICA FUENMAYOR

Presente.-

Estimada Lic. Fuenmayor

Mis saludos. Por medio de la presente Y respondiendo a su comunicación de fecha 15-04-2008, le hacemos entrega en calidad de donación de (21) veintiún capítulos de la telenovela "Voltea pa' que te enamores", (7 del inicio, 7 del medio y los 7 finales) como material de apoyo en la realización de su tesis de Maestría en Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela, titulada "El Estudio de las Construcciones Simbólicas de la Mujer en la Telenovela Venezolana".

Las imágenes entregadas por VENEVISION no podrán ser utilizadas para ningún otro fin distinto que la elaboración y presentación de su tesis de grado, en consecuencia no podrán ser cedidas a ningún tercero, editadas para ser usadas con otros fines, transmitidas a través de algún medio de comunicación sea televisión abierta, suscripción, Internet, telefonía móvil, ni comercializadas para obtener algún beneficio económico propio o de algún tercero.

Muy complacidos de haberle brindado nuestro apoyo, nos despedimos de usted,

Atentamente,

cc.: Sr. Manuel Fraíz-Grijalba
Dra. María Inés Loscher

ANEXO N° 2

(Tabla de Categorías empleada para el análisis de los diversos capítulos de la telenovela “*Voltea pa´ que te enamores*”)

Nombre del Personaje:	Edad:	Edo. Civil
Grado de Instrucción:	Ocupación:	

Características Físicas		Características de Personalidad	
Color de Piel Contextura Cabello Vestimenta Léxico		Observación General	
Relación con otros Personajes		Rol Desempeñado	Escenarios
Hombre/Mujer	<i>Hermano</i> <i>Pareja</i> <i>Jefe</i> <i>Empleado</i>	Madre Ama de Casa Esposa Trabajadora Profesional Amante Novia Hija Otra	Casa Trabajo Otro
	Entre Amigas Madre/Hijo(a) Hermano (a)		Tipo de Conflicto
			Observación General
Observaciones Finales			

